Secolul 20

ÎN OBIECTIV–ROMANUL

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:
Prezența timpului pierdut
Din postumele lui
A. GOILAV

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20 Revistă de literatură universală
editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România
Redactor-şef, DAN HĂULICĂ

200

9 • 1977

SUMAR

VITALITATEA ROMANULUI

Secolul20 : În obiectiv — romanul • 4

ROMANUL VĂZUT DE ROMANCIERI

ANDRÉ MALRAUX: *Interpelarea romanului*, în româneşte de Ion Mihăileanu • 8
VIRGINIA WOOLF: *Viaţa şi romancierul*, în româneşte de Petru Creţia • 14
THOMAS MANN: *Arta romanului*, în româneşte de Alexandru Al. Şahighian • 16
HEIMITO VON DODERER: *Bazele şi funcţia romanului* • 19
ALBERT CAMUS: *Esenţa romanului: recuperarea unităţii* • 23
JEAN-PAUL SARTRE: *Contestarea romanului prin el însuşi* • 26
NATHALIE SARRAUTE: *Uzurparea personajului*, în româneşte de Irina Mavrodin • 28
LEONID LEONOV: *Formă şi destin* • 32
ELSA MORANTE: *Romanul, o imagine deplină a universului real* • 34
SAUL BELLOW: *Universalizarea romanului* • 38
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *«.... Un scriitor înspăimîntător de realist»* • 40
WILLIAM FAULKNER: *«Splendida noastră nereuşită»*: selecţie şi traduceri de Radu Lupan • 42

PERMANENŢA JOYCE

REFLEXIUNI INTERFERENTE

HERMANN BROCH: *Imaginea despre lume a romanului* • 50
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: *Patru vocabulare de lectură pentru Ulysses*, în româneşte de Carmen-Francesca Banciu • 52
MICHEL BUTOR: *Joyce şi romanul modern* • 56

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JAMES JOYCE

« *Ulysses* », roman, fragmente, cu note, în româneşte de Mircea Ivănescu ● 59
Planşă: *DUBLIN — Cartografie joyciană*

COORDONATE CRITICE

THEODOR W. ADORNO: *Formă şi conţinut în romanul contemporan* ● 94
M. BAHTIN: *Cronotopul în roman*, în româneşte de Tatiana Nicolescu ● 97
GIACOMO DEBENEDETTI: *Comemorare provizorie a personajului-om*, în româneşte de D. Condrea-Derer ● 102

REPERE ŞI ATITUDINI ROMÂNEŞTI

CAMIL PETRESCU: *Noua structură . . .*
G. CĂLINESCU: *Efigie a trăitului*

PROSPECŢIUNI

EDGAR PAPU: *Secolul romanului* ● 117
NICOLAE BALOTĂ: *Mutaţii ale romanului* ● 120
HELMUT HEISSENBÜTTEL: *Ordinea imanentă a formelor narative* ● 124
JEAN RICARDOU: « *Critica vizibilului* » *şi literatura* ● 126
NICOLAE MANOLESCU: *Paradoxele romanului* ● 127
N. STEINHARDT: « *Viaţa mea e un roman* »: *o iluzie a epicei contemporane* ● 131
OV. S. CROHMĂLNICEANU: *Poarta romanului contemporan către miraculos* ● 135
IRINA MAVRODIN: *Lectura intertextuală şi romanul de mîine* ● 139
BERNARD BERGONZI: *Încotro se îndreaptă romanul* ● 143

DIN LABORATORUL ROMANULUI ROMÂNESC

EUGEN BARBU: *Despre roman în zig-zag*
ŞTEFAN BĂNULESCU: *În loc de profeţie asupra romanului*
MIRCEA HORIA SIMIONESCU: *Romanul a murit ! Trăiască romanul !*

ROMANE VIRTUALE

La Heleşteni: prezenţa timpului pierdut, postumele lui A. GOILAV;
Cronică de interior: fotografii de GRIGORESCU ION

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20

200

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VITALITATEA

Acest număr **200**, « Secolul 20 » îl aşează sub emblema sintezei cu intenţia de a aduce **în obiectiv, romanul.**

Cu atît mai justificată se înfăţişează alegerea temei cu cît momentul corespunde unei mature expansiuni a genului în perimetrul propriei noastre literaturi contemporane, îndreptăţind — prin cel puţin cîteva solide creaţii recente — confruntări cu ceea ce se petrece mai revelator artistic pe plan mondial. Coincidenţa face să se fi împlinit, în acelaşi timp, cincizeci de ani de cînd Mihai Ralea ridica în « Viaţa Românesacă » întrebarea: *de ce nu avem roman?* Desigur, chiar la acea dată, constatarea comporta oarecare relativitate. Rebreanu îşi dăduse capodoperele: şi *Ion*, şi *Pădurea spînzuraţilor*. Hortensia Papadat-Bengescu avea gata *Concert din muzică de Bach*. Începuse şi Mateiu I. Caragiale să facă publice, în revistă, fragmente din *Craii de Curtea Veche*. Alte cîteva apariţii indrituiau lui Pompiliu Constantinescu consideraţii optimiste. Departe de a le ignora, Ralea agita fondul chestiunii, aducînd în dezbatere factorii de climat social şi de mentalitate care grevaseră, în cazul nostru, romanul, multă vreme eclipsat de nuvelă, împiedicîndu-l să guste din prestigiul dobîndit pe diverse meridiane. Într-un consens intervenea precipitat şi Camil Petrescu, deşi de pe alte poziţii, ca să sublinieze odată mai mult condiţionarea romanului de către nivelul conştiinţei chemată să distingă contururile autentice ale realităţii, să filtreze faptele intrate în cîmpul observaţiei scriitoriceşti şi să seziseze potenţialul lor de semnificaţii umane. Atunci aşternea autorul de mai tîrziu al *Patului lui Procust* fraza rezumativă pentru un întreg program estetic: « Cu eroi care mănîncă trei săptămîni cinci măsline, care fumează doi ani o ţigară, cu cîrciuma din tîrguşorul de munte şi gospodăria cu trei coteţe a dascălului din Moldova nu se poate face roman şi nici măcar literatură ». Ascuţişul polemicii ţintea direct rămăşiţele orientării defuncte conservator-semănătoriste, dar, în esenţă, sancţiona mediocritatea preocupărilor, stagnarea retrogradă, cecitatea apatică, fuga de orice tensiune intelectuală, optica rudimentară, perpetuate într-o societate subdesvoltată, ocolită de marile căi ale civilizaţiei şi progresului spiritual. Ieşirea treptată din izolare, accelerarea contactelor de tot felul avea să se răsfrîngă, în ce ne priveşte, şi în emanciparea romanului. Tabloul sinoptic al evoluţiei lui în tot acest interval, de cînd exponentul « Vieţii Româneşti » de odinioară formulase problema destinului său, este demonstrativ. Itinerarul n-a fost nicidecum rectilin-ascendent. Cronologia relevă destule spaţii albe, sinuozităţi, poticniri, o gestaţie fluctuantă cu denivelări simptomatice. Chiar fără pretenţia de a ţine contabilitatea tuturor titlurilor, apare evidentă acumularea substanţială, promiţătoare pentru o posibilă înscriere, cu cît ne apropiem de anii noştri, în configuraţia unor coordonate majore, într-o reţea de anvergură universală. După întîrzieri şi ocoluri prelungite, nu fără anumite inhibiţii active încă, romanul românesc recuperează, se scutură decis de uniformitatea anonimă, etalează un profil, variat distinct, în cadrul acelei emulaţii creatoare întemeiate pe resursele unui popor căruia, noul avînt al ţării întregi, i-a deschis perspectivele afirmării plenare, impetuoase.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ROMANULUI

Așa dar — **în obiectiv, romanul!** Efervescența lui, astăzi, la noi, se datorește deopotrivă existenței acelei materii vitale preconizate în discuția de acum cincizeci de ani, și atmosferei de stimulativă receptivitate, intensificată odată cu orientarea publicului larg în circuitul valorilor culturale de pretutindeni. Poate nu va fi considerată exagerată afirmația că, în această privință, locul preferențial rezervat romanului în paginile « Secolului 20 », de la începutul activității sale, a îndeplinit funcția unui fertil catalizator. Cititorul revistei a putut să urmărească, în deaproape, evoluția genului și transformările impuse acestui domeniu de la Proust și Faulkner, pînă la Robbe-Grillet, sau sud-americanii intrați intempestiv în arenă, Cortazar, Carpentier, Marquez și ceilalți. Atîtea probe, mărturii și expertize distribuite în cuprinsul colecției solicita de la sine, cu timpul, un efort suplimentar de sistematizare teoretică, justifică tocmai încercarea prezentă de a îndrepta privirile spre însăși *condiția romanului* în lumea de astăzi.

Dincolo de a-i observa și înregistra « metamorfozele », este vremea a-i preciza locul și rolul în conștiința contemporană. Rechizitoriul intentat aiurea tiparelor sclerozate, tradiționale, a lăsat loc adesea contestației febrile și, deci, exceselor. De aici, uneori, sentimentul crizei, îngrijorarea manifestată, pe ici pe colo, că romanul și-ar fi pierdut busola. În realitate, s-a produs numai atrofierea acelor forme primare, incompatibile cu progresele cunoașterii omenești. Narațiunea lineară, plat veristă, confecționată să « semene » cu precare situații din viață, nu mai avea cum satisface nevoia de autenticitate într-o omenire marcată de întîmplări frizînd, de atîtea ori, absurdul, ilogicul, grotescul cel mai ultragiant. La fel, personajul perfect unitar, cu reacții lesne previzibile, a intrat în conflict cu dezvăluirile psihanalizei și atenția îndreptată tot mai obsedant spre abisurile sufletului chinuit de enigme. Dintr-o modalitate socotită, de obicei, utilă la explorarea mediului accesibil prin simțuri, epicul fu chemat să se adapteze operațiunilor de sondare a profunzimilor pline de neprevăzut, de contraste derutante, cu aspect atît de în afara regulilor știute încît, mai curînd, se cuvine a constata absența legilor ordonatoare. Modificările survenite în structura romanului îi sugerau lui Jean Paul Sartre să folosească, primul, prefixul *anti* —, referindu-se la lucrări situate la polul opus reperelor consacrate, precum — față de un Rembrandt sau Rubens — pînza lui Mirò ostentativ denumită *Asasinatul picturii*. Însă, oricît de stranii la întîia vedere, asemenea mutații, departe de a semnala incurabile slăbiciuni, atrofierea resurselor originale, indică o profitabilă redistribuire a energiei, stimulată printr-o acută meditație asupra propriului orizont. A crescut simptomatic procentul discuțiilor privind soarta romanului purtate direct de autori, iar intervențiile lor critice inspiră încredere și echilibru, datorită acelui calm lăuntric ce-l întreține totdeauna apropierea suplă de izvoarele inepuizabile ale creației. Înmulțirea lor este menită să netezească terenul înțelegerii, să ascută sensibilitatea publicului, necesara « toleranță » față de experiența novatoare pentru a îngădui adevăraților creatori să se debaraseze de clișee, să învingă comoditatea rutinei, să contribuie, în cele din urmă, la emanciparea gustului unanim.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Evident, educarea gustului presupune timp, o anume perseverență pînă se ajunge la lectura adecvată. Față în față cu Joyce — permanentă bornă de hotar pentru orice măsurătoare a distanțelor ce separă romanul modern de cel clasic — cititorul s-ar putea să nu fie scutit de senzația paradoxalului, să resimtă oarecari rezistențe parcurgînd *Ulysses*; cum, totuși, optica lui funcționează în virtutea unor impulsuri umane radical diferite de ale familiarilor eroi, bunăoară, din *Comedia umană*, este de așteptat ca și preferințele sale artistice să nu continue a gravita în preajma «modelului» balzacian, oricîtă dreaptă admirație va mai stîrni incomparabila, seducătoarea putere de invenție tipologică a plăsmuitorului iluștrilor Goriot, Birotteau, Gobseck, Vautrin cu nesfîrșita lor cohortă de acoliți, concurenți, părtași sau norocoși profitori ai aceleași sălbatice vînători de bani și de glorie. Un lector avizat percepe astăzi în roman altceva decît «spectacolul» (cum se exprima Gaëtan Picon), redus la iluzia existenței imediate, palpabile. Mai edificatoare pentru el apare expresia unui adevăr trăit, astfel încît, pe durata lecturii măcar, el însuși se simte martor într-un proces care-l angajează integral, cu toată făptura și conștiința sa. Odinioară delectare, parcurgerea unui roman impregnat de suflul actualității devine implicare. Pe cînd ne obișniuse să se lase asaltat de întrebările curiozității curente, romanul este, de astă dată, cel care interoghează, obligă la limpeziri, scutură somnul conștiinței, nepăsarea morală și suprimă leneșa contemplativitate. În acest scop, el și-a extins nemărginit domeniul, expropiind în beneficiul său pînă și miturile, arhetipurile imemoriale, lumea văzutelor și nevăzutelor. Istoria dedusă din documente și faptul transfigurat de legendă, întîmplarea cotidiană sau fascinația visului, evenimentul perceput pe viu sub imperiul responsabilității politice, deopotrivă cu ficțiunea fantastică, pe toate le exploatează sub ochii noștri cîteodată uimiți de atîta avidă înverșunare în a-și demonstra libertatea față de fostele canoane (reflexe ale tiranicului determinism sociopsihologic), într-un univers plauzibil constituit pe măsura avansării în lectură, pentru a ființa în lăuntrul ei, între limitele sale, ca parte integrantă, irepetabilă, cu atît mai inconfundabilă cu cît stîrnește mai cuprinzătoare, durabile rezonanțe, capabile să reverbereze infinit.

Fixînd **în obiectiv, romanul,** acum cînd trece pragul cotei **200,** «Secolul 20» pune premizele unui colocviu pentru care crede mai nimeirtă haina de lucru decît ținuta festivă, de ocazie.

Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

R.
v.
d.
r.

ANDRÉ MALRAUX
VIRGINIA WOOLF
THOMAS MANN
HEIMITO VON DODERER
ALBERT CAMUS
JEAN-PAUL SARTRE
NATHALIE SARRAUTE
LEONID LEONOV
ELSA MORANTE
SAUL BELLOW
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
WILLIAM FAULKNER

Romanul văzut de romancieri

ROMANUL VĂZUT DE ROMANCIERI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDRÉ MALRAUX

Interpelarea romanului

(. . .) Pe bună dreptate Valéry așează literatura printre profesiunile delirante. A scrie pare ceva limpede. Fiecare știe că n-a suportat intoxicația rampei, a costumelor, actorilor, a repetițiilor, a manuscrisului care devine încetul cu încetul piesă; cu atît mai puțin să fi dirijat un film, vrăjitorie mecanică. Însă fiecare scrie scrisori, fiecare visează, fiecare nu știe că imaginarul scris seamănă mai mult cu vrăjitoriile ficțiunii, decît cu scrisorile sau reveriile. (. . .) Personajele majore ale lui Balzac și Dostoievski aparțin lumii imaginare a lui Balzac și Dostoievski, — în care capătă formă — și care nu pot fi schimbate între ele. Dostoievski nu-și povestește *Frații Karamazov* așa cum o fată își spune povești despre viitorii logodnici. El muncește la elaborarea unui roman, însă necesitatea pe care o implică, *de a regăsi* în fiecare zi ființe închipuite, e de alt ordin decît acel al unei munci. Operația în care s-ar părea că romancierul e cel mai stăpîn pe sine, corectarea, se întîlnește cu ceea ce este cel mai delirant din ce face: să stabilească cu plăsmuirile sale o relație continuă (definiție eventuală a nebuniei). Aproape toate analizele de romane sînt de ordin estetic: stil, compoziție, povestire, superioritatea sau inferioritatea arabescurilor din *La Princesse de Clèves*, asupra monolitismului *Iluziilor pierdute* etc. Înainte de a judeca un roman de Balzac bine sau prost scris, să luăm cunoștință despre ce este scris, înțeleg: nici recitat, jucat sau filmat. Ciornele lui Balzac sînt mai instructive decît orice expunere; iar ele desvăluie ceea ce le-a precedat, jocul creației de la primul rînd al manuscrisului. Stilul, tipografia îi comunică lui Balzac (imaginația sa nu-i spusese) că între cutare paragrafe s-a produs un eveniment, e necesară deci o analiză: fragmente adăugate ca în teatru, după o repetiție. Că poate suprima cutare pasaj — și el cunoaște vigoarea elipsei: eliminare. Adăugirile merg pînă la introducerea a noi personaje. Cînd cititorul zice că autorul corectează, înțelege prin asta că perfecționează, purifică. Operația inițială, cu totul diferită, se întemeiază pe faptul că reveria sa scrisă nu mai este una și aceeași cu cea căreia i se abandonase. El a părăsit rîul. Cel pe care îl privește curgînd aparține încă cursului apei; corecturile de stil vor veni mai tîrziu. Însă o navetă umblă de la imaginația sa fixată la imaginația sa disponibilă, și ea este aceea care ne îngăduie să înțelegem imaginarul scris, materie primă a romancierului — la fel cum scena, de la prima repetiție pînă la prima reprezentație, a fost aceea a dramaturgului. Imaginația este un domeniu al visurilor, imaginarul un domeniu al formelor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Imaginarul romanului există după propriile sale legi, coerența sa proprie, tot atît de riguroasă ca aceea căreia lumea muzicală își subordonează libretele sau baletele sale. Nu comparăm *Carmen* de Bizet cu modelul ipotetic al lui Merimée: ce existență ar putea avea un personaj de operă, în afara lumii operei?

Creația literară se naște în lumea creațiilor și nu în aceea a Creației. Cum ne-ar putea scăpa astăzi secretul romanului? Nu este o fotografie ideală sau fidelă a secolului al XIX-lea, e imaginarul stilului.

A stilului nostru: artă șoptită, manuscrisă și imprimată, lume de monomani unde nebunul Balzac se intoxică cu Rubempré-ul său, nebunul Dostoievski cu Karamazovii săi, cu care nebunul cititor-solitar se va intoxica la rîndul său. Nu se poate scrie monologul interior al doamnei Bloom pe plăci; nici Ulysse.

Creația romanescă se naște din intervalul ce separă romanul de povestea pe care o istorisește — însă unde n-am văzut că se desfășoară dialogul autorului cu imaginația sau prin mijlocirea stilului; îndreptări, adăugiri, libertate pe care n-o limitează nici un interpret, nici o narațiune orală, nici un fel de memorie, ci doar naveta între autor și personaje, limita în care acestea proliferează, inseparabilă de conștiința romancierului că nu se adresează nici unui interlocutor, nici unui spectator, ci unui cititor. Cum ar fi putut oare cei Vechi să cunoască romanul? Chiar în acele locuri în care vocea antică l-a făcut să urle pe Oedip, tăcerea antică n-a putut depăși pe Daphnis și Cloe.

Nici mașina, nici ziarele nu sînt acelea care au lipsit în antichitate pentru a inventa romanul. Și cu siguranță, nu imaginația: ci biblioteca noastră.

Însă această navetă dă imaginarului fără chipuri o relație cu creatorul său, ireductibilă la dialogul său cu cei vii, mai ales cu actori. Nici un cinema, nici o televiziune nu vor putea dezvălui sentimentele lui Stendhal pentru eroinele sale, ale lui Tolstoi pentru Natașa, ale lui Dostoievski pentru Stavroghin. Cînd romanul va fi mort, un domeniu atît de complex ca acel al fantasmelor va dispare pentru totdeauna. Sîntem oare amenințați de o lume fictivă, exclusiv incarnată, televiziune după teatru? Inepuizabilul dialog al lui Stendhal cu Sanseverina va aparține oare trecutului? Cărui monolitism sînt reduși Macbeth în fața lui Shakespeare, Tartuffe în fața lui Molière — comparați cu prințul Mîșchin în fața lui Dostoievski . . .

Fiecare a văzut în cinematograf succesorul teatrului, căruia i-a moștenit sala. Iar radiografia romanului făcută de film ne întreabă cu insistență de ce adaptarea teatrală a fost indiferentă scriitorilor. Romanul, gen inferior, fără trecut, n-a fost pus sub semnul întrebării de teatru, gen major și împodobit cu gloria tragediei antice, apoi cu Shakespeare, Molière; inversul s-a întîmplat. De la Shakespeare sau de la Corneille pînă la romantism, care povestire ar fi rivalizat în prestigiu cu capodoperele teatrului (unde Balzac, Flaubert, Tolstoi vor eșua)? Însă acest prestigiu nu se extindea la romanele adaptate. Scena rămînea albumul de imagini, cît de cît dramatizarea, prin iluzionismul său infirm și convențional. De care îl eliberează ecranul: micile capete de actori în marile săli se micșorează și mai mult în fața capetelor uriașe din micile săli. Atunci cînd era mut, filmul se arătase mai ambițios decît teatrul adaptat. Îndată ce-a devenit sonor a început aventura traducerilor de capodopere. Punerea sub semnul întrebării a romanului însuși urma să capete întreaga sa vigoare. (. . .)

Romanul se autochestionează dealtfel mai fățiș; devenind, cîteodată, propriul său interlocutor, desvăluie în întreaga sa evoluție un interlocutor secret. Subiectul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

romanului a fost şi dialogul aproape mut al lui Tristan cu filtrul, al lui Don Quijote cu visul, al Emmei Bovary cu marii defuncţi, al lui Coupeau cu existenţa sau dreptatea, al lui Dostoievski cu Dumnezeu, al naratorului lui Proust cu timpul. *Ulysse* nu este cu siguranţă povestea domnului Leopold Bloom, ci dialogul acestei poveşti cu « opera în curs », după cum *Les faux-monnayeurs* este dialogul a ceea ce povesteşte Gide cu cartea sa — pe care o numeşte primul său roman, fără să-şi dea seama că-l face imposibil pe al doilea. Şi Marcel Proust nu are ca singur interlocutor timpul, are şi cartea. Cartea devine deci creaţie autonomă, nu înglobant ca în *Comedia umană*.

Începutul secolului a presimţit însuşirea funcţiei fabulatoare. Imaginarul nu stătea la pîndă în om pentru a se amuza. Perrault vine din adîncul vremurilor şi nu din aşa zisele vremuri bune. Domeniul literaturii fusese vecin cu anecdota. El se învecina acum cu nevroza şi cu vremurile străvechi.

Dincolo de înflorirea scrierilor intime, analiza personajelor datora mult unei introspecţii imaginare, cea a autorului devenit personaj. În ciuda afirmaţiei celebre, Doamna Bovary nu este Flaubert, cu toate că Julien Sorel este adeseori Henri Beyle. În ochii noştri, acel *eu* din această epocă devine un *el*. Introspecţie însemna rapid confidenţă ; nimeni nu a egalat iraţionalul cvasidement al temutului *eu*. Ce diferenţă trebuia să despartă *Jurnalul* lui Roger Martin du Gard de cel al lui Antoine Thibault, *Jurnalul* lui Gide de cel al lui Edouard? Psihologia secolului al XIX-lea, paradis al romancierilor, propunea un pas de cadril între acest *eu* intim care este *el* şi acel *el* romanesc, care este un *eu* travestit — pentru că psihologie însemna întotdeauna introspecţie.

Însă în cursul secolului, relaţia dintre cititor şi scriitor s-a schimbat cu totul. Filozofii secolului al XVIII-lea care numeau filozofie o atitudine, mai mult decît o disciplină, au eliberat literatura de inutilitate. Romantismul a făcut din artist un erou. Experienţa umană, introdusă în ficţiune, a încetat de mult timp să se confunde cu analiza iubirii. La moartea lui Tolstoi, fiecare simte în mod nedeslușit că marii romancieri schimbă destinele îndurate în destine dominate.

De unde şi autoritatea lor.

Ei au fost « autori » : cu un rang mai mic decît oamenii de calitate, cîteodată specialişti (Diderot, de pildă) în felul în care sînt astăzi actorii. Într-un secol, conversaţia şi-a schimbat limbajul. Cînd Lamartine devine şef de stat, erau departe vremurile cînd un duce întreba cu dispreţ « dacă conversaţia nu va căpăta tonul academiilor » — « La academii trebuie mai întîi să fii ales ! » a răspuns Chamfort ; care societate franceză ar fi pus întrebarea, un secol după el? Prin Victor Hugo, scriitorul sfîrşea profet. Destinul politic al poetului contribuia la acest lucru ; dar şi prestigiul cunoscătorului de suflete, cel puţin uman pe care romancierii l-au moştenit de la cler. Din motive limpezi, şi dintr-un motiv care este mai puţin clar : creaţia artistului, care a fost considerată ca un exerciţiu al unei profesii, devenea exerciţiul unei însuşiri misterioase ca tot ce are vreo legătură cu moartea, pentru că ea continua o posteritate ce se deosebeşte din ce în ce mai mult de imortalitate.(...)

Omenirea a trăit vremuri succesive. Un timp fără vîrstă : timpul medieval al comemorărilor şi al eternităţii ; timpul marilor monarhi, într-un ritm vag epistolar ; al nostru, eliberat de plonjarea în « îndepărtat », Africa, Asia — timpul cablogramei şi al evenimentului. Transformarea unui fapt în eveniment îi dă o intensitate comparabilă cu cea a teatrului, mai apropiată de fictiv decît de real. Cinematograful, romanul poliţist iau parte la acest instantaneu, element comun al publicităţii, străzii,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vitezei şi violenţei, audio-vizualului. *News of the World* publică un număr special parodic sub titlurile: CEZAR ASASINAT — Atacat de trei oameni în plin senat, şeful statului este străpuns de lovituri de pumnal — unul din ucigaşi ar fi nepotul lui Caton.

Parodie care invită la meditaţie.

Noţiunea de eveniment a fost destul de vagă pînă la folosirea telegrafului. Regele a murit, s-a cîştigat sau s-a pierdut o bătălie . . . Evenimentul s-a născut din actualitate, apoi din exploatarea sa. Totuşi, cu toate mijloacele sale de expresie mai complexe şi mai eficace decît ale teatrului, audio-vizualul nu înhaţă timpul ; se străduie să-l sincopeze, să-i impună o concentrare pe care o aşteaptă mai puţin de la clipă cît de la dramă, în timp ce romanul revărsase durată ; (. . .) Începînd cu secolul al XVIII-lea, numai naraţiunea romanescă s-a arătat în stare să sugereze durata, aşa cum perspectiva a putut sugera profunzimea. Trebuia să facă un efort ; însă cinematograful, cu toate eforturile, nu va izbuti. Procedeele sale tradiţionale — file smulse din calendar, date legate prin « fondus — enchaînés » — rămîn tot atît de elementare ca şi vocea din « off » pentru a desvălui sentimente : mijloace de informare, nu de sugestie. (. . .)

De ce oare romanul părea totuşi abia zdruncinat?

Schimbarea profundă a unei societăţi nu distruge genul literar dominant. La apogeul romanului, teatrele erau tot atît de pline ca astăzi. Claudel îl succeda pe Ibsen. Romanul îşi hazarda numai prioritatea.

Ceea ce surprinde cel mai mult în ficţiunea sa — ficţiunea scrisă, între ficţiunea orală şi audio-vizual — este faptul că ea pare cel mai puţin fictivă. Nu prin realism, ci printr-o captare a omului în confuzia vieţii, care ar opune cuvîntului romanesc un cuvînt înrudit cu cuvîntul experienţă ; anti-romanescul său se opune vieţii, cu toate că se referă la ea ; printr-o relaţie cu destinul pe care viaţa n-o cunoaşte.

Romanul merge de-a lungul frontierei formelor ; e admirat din cauza analogiilor cu ele (compoziţie, forţă, ordin, stil), dar scapă de ele mai întîi prin fluiditatea sa : ne aflăm mai curînd în faţa unui domeniu decît al unui gen. Totuşi, acest gen atît de vag devine mijloc de expresie a ceea ce mult timp s-a numit înţelepciune. Judecată a vieţii, experienţă a vieţii, desvăluite printr-o multiplicitate de faţete, evenimente şi analize care scapă definiţiei, dar pe care o sesizăm limpede atunci cînd opunem inteligenţa lui Stendhal celei a lui Zola. A romancierului ; nu a autorului astfel cum ni-l arată corespondenţa sa, sau suita de aforisme (numeroase la Balzac) scoase din opera sa. Ale lui Stendhal în *Chartreuse*, ale lui Flaubert în *L'Education sentimentale* nu sînt de aceeaşi natură cu scrisorile şi vorbele lor. Anatole France scrie după vizita sa la Flaubert : « Acest om, care a cunoscut secretul cuvintelor omeneşti, nu era inteligent ». Nivelul intelectual al *Educaţiei* domină totuşi de departe nivelul volumului *Les Dieux ont soif*. (. . .)

Transformarea Isoldei în Anna Karenina este în mod evident mai profund orientată decît prin perfecţionarea tehnicii narative şi a iluzionismului. Oricît de tulburătoare ar fi actele sale, Isolda nu intrigă mai mult pe Thomas decît pe Béroul sau orice autor al unui Tristan; după cum nici *Motanul încălţat* nu mai intrigă pe povestitorii care îi transmit istoria. Dar cînd personajul se emancipează, face din poveste o istorie personală, începe atunci interogarea omului de către romancier; *Motanul încălţat* nu se va putea schimba, dar personajul mitic al Isoldei se personalizează. Insensibil, autorul vrea să înţeleagă această creatură stranie care îi datorează aproape tot (dar nu mitul !) şi care, totuşi, nu încetează să fugă de el. Arma romancierului va părea să fie analiza personajelor sale, deci posedarea lor. Dar analiza cea mai întinsă e însoţită de iraţionalul cel mai nesupus, cum ne-o arată Proust şi Dostoievski. Romanul de analiză izbuteşte mai puţin să precizeze cunoaşterea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

omului cît să aprofundeze misterul său. Nu într-o acumulare de secrete își află artistul demiurgia sa; ci în transformarea globală a destinului îndurat de personaj în destin dominat de romancier. Romanul modern este o luptă între autor și partea din personaj pe care o urmărește mereu în zadar, pentru că această parte reprezintă misterul omului. Anna îi scapă lui Tolstoi, care guvernează totuși ca o simfonie destinul ei fărîmat. Isolda nu-i scapă lui Thomas, lui Béroul, rivalilor lor, cu toate că o diferențiază: nu pentru că ea li se supune, ci pentru că-i domină.

In opt sau nouă sute de ani, — și chiar în interiorul unui singur sentiment, iubirea, — romancierul, care se mîndrește că « cunoaște oamenii pentru a acționa asupra lor », n-a descoperit ființa umană decît ca enigmă. Dar și o înfruntare fără precedent cu această enigmă.

Balzac a fost pe deplin conștient de acest lucru. Nu fără ușurință. Deoarece nu-și trata deloc eroii după pofta sa; el naviga conform unui curent al imaginarului unde fantasmele noastre se amestecă cu experiența noastră — și o știa. Însă această autonomie se va da în lături în fața alteia. Lumea *Annei Karenina* nu este pentru cititori ceea ce a fost pentru ea, după cum acea a lui *Madame Bovary* nu este pentru noi ceea ce a fost pentru nefericita Emma. Totuși Tolstoi, Flaubert (și cititorii lor, la a doua lectură) știu cînd Anna și Emma se vor sinucide, în timp ce ele n-o știu. A intrat în joc o putere enigmatică, diferită de imaginație, de brioul narativ, de observație; deosebită chiar și de autonomia personajelor. E puterea de a dialoga cu destinul. Ea va separa romanul de predecesoarele sale. Dumas va avea grijă de soarta mușchetarilor săi cînd vor îmbătrîni, dar publicul nu-l va urma. Lumea se atașase de aventuri și de sentimente. Apare o a treia dimensiune — ca profunzimea, altă dată, în pictură. Omul marilor religii se concepuse în maniera sa confuză și puternică, luminat de zei, de Lege, de sensul pe care îl dădea vieții. Cu toate că fiecare paragraf al unui roman afirmă, orice mare roman pune întrebări. (. . .) Dacă apropiem lumile imaginare ale lui Dostoievski, Dickens și Balzac, interogația fiecăruia devine particulară și constitutivă: dar din care mare roman este absentă interogația, începînd cu *Comedia umană*, în ciuda celebrelor făclii ale religiei și monarhiei? Începînd chiar cu strămoșul, *Don Quijote*. Sau poate, socotim drept mare, orice roman care ajunge la interogație . . . Comparat cu romanele romanești, de la *Le Grand Cyrus* la *Les Trois Mousquetaires*, trecînd prin *La Nouvelle Héloise*, romanul modern regăsește un accent pierdut odată cu tragedia greacă (. . .)

Romancierul, în stare în același timp să desvăluie și să-și trădeze personajul, va exercita asupra lui — și asupra cititorului — o acțiune pe care teatrul n-a cunoscut-o. Complicitatea cu viața devine una din formele geniului. Shakespeare a putut arăta destinul în acțiune, dar nu să creeze acel imaginar unde se adaugă dramei, odată cu durata, accentul demiurgic care îl desparte de creștinismul său pe romancierul creștin; care nu aparține lui Hristos, poate că nici autorului, ca și cum ar aparține imaginarului însuși; dimensiunea care face ca epocile de credință adîncă să ignoreze romanul și ca Dostoievski să pară a-și suporta geniul ca pe epilepsia sa: vertiginosul accent al vidului pe care îl sapă absența lui Dumnezeu, acolo unde ar fi trebuit să existe.

Cele două genuri învingătoare sînt cele două genuri ignorate sau disprețuite de antichitate, romanul și eseul; cum ar putea fi îndepărtată legătura dintre eseu și bibliotecă, atunci cînd Montaigne se închide în biblioteca sa? Romanul nu-și datorează prestigiul unei definiții noi, ci faptului că scapă din ce în ce mai mult definițiilor. Literatura se împarte în romane și ne-romane, romanul nefiind ceva mai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

precis decît « restul ». Şi cum oare interogaţia sa secretă n-ar căpăta valoare într-o civilizaţie care devine interogativă?

El e pus sub semnul întrebării în acelaşi timp de evoluţia sa, adică de însăşi viaţa (de la Madeleine de Scudéry la Dostoievski . . .) de radiografia pe care i-o fac adaptările, de însăşi existenţa audio-vizualului; şi orice îl pune sub semnul întrebării îl înnobilează. Un alt element îl înnobilează poate, îl transformă cu siguranţă; abia îl observăm, pentru că transformă toate operele de artă. Romanele au fost adesea opere contemporane (sau aproape) şi provizorii. Un roman bun supravieţuia, fără îndoială; dar fără strălucitoarea posteritate care era legată de teatru, de cei vechi. În 1976 vorbim de Balzac ca despre Corneille, de Stendhal ca despre Racine.

Romanele lui Horace de Saint-Aubin, ca şi ale lui Ducray-Duminil nu aparţin decît Restauraţiei; *Les illusions perdues*, *Le Rouge et le Noir* în mod evident nu. De aceea, orice interogaţie a unei arte a imaginarului întîlneşte într-un mod fugitiv sentimentul religios [. . .].

(Fragment din volumul postum apărut în 1977, Ed. Gallimard. *L'Homme précaire et la littérature*. Cap. IX *Professions délirantes* şi Cap. X *Interpellation du roman*)

În româneşte de ION MIHĂILEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VIRGINIA WOOLF

Viaţa şi romancierul

Romancierul — şi tocmai aceasta îl distinge şi îl primejduieşte — este cumplit de expus vieţii. Ceilalţi artişti, măcar într-o măsură, se retrag; se claustrează săptămîni în şir cu cîteva mere pe o farfurie şi cu o cutie de vopsele sau cu un sul de note muzicale şi un pian. Din izolarea aceasta ies doar ca să uite sau să se distragă. Romancierul însă nu uită niciodată şi este arareori distras. Îşi umple paharul şi îşi aprinde ţigara, se poate presupune că gustă toate plăcerile conversației și ale mesei, dar întotdeauna cu sentimentul că este stimulat și exploatat de obiectul artei sale. Gust, sunet, mişcare, cîteva vorbe aici, un gest dincolo, un bărbat care intră, o femeie care iese, pînă şi automobilul care trece pe stradă sau cerşetorul care îşi tîrie paşii pe caldarîm, toate roșurile și albastrurile și luminile, și umbrele scenei îi reclamă atenţia şi îi trezesc curiozitatea. Romancierul se poate tot atît de puţin sustrage fluxului de impresii, cît e în stare peştele în mijlocul oceanului să nu mai lase apa să-i năvălească prin branhii.

Dar dacă sensibilitatea este o condiţie a vieţii romancierului, este vădit că toţi scriitorii ale căror cărţi au biruit timpul au ştiut cum s-o controleze şi cum s-o supună ţelurilor lor. Şi-au isprăvit vinul, au achitat nota şi s-au dus, singuri, în camera lor solitară, unde, în trudă şi răgazuri, în chinuri (ca Flaubert), în încordare şi avînt, în zbucium (ca Dostoievski) ei şi-au strunit percepţiile, le-au dat consistenţă şi au făcut din ele substanţa artei lor.

Procesul de selecţie este atît de drastic încît adesea, în stadiul final, a dispărut orice urmă a scenei reale pe care se întemeiază un capitol anume. Într-adevăr, în camera solitară, a cărei uşă criticii se străduiesc veşnic s-o deschidă, se desfăşoară procese dintre cele mai ciudate. Viaţa este supusă unor nesfîrşite disciplinări şi flexiuni. I se pun frîne; este ucisă. Este amestecată cu cutare lucru, închegată cu altul, aşezată în contrast cu un al treilea; astfel încît după un an, cînd scena noastră de cafenea este gata, semnele de suprafaţă care ne-o aminteau au dispărut. Din caierul de ceaţă prinde fiinţă ceva riguros, ceva formidabil şi trainic, alcătuirea din adînc, substanţa care a stîrnit valul nostru de emoţie neselectivă.

Dintre aceste două procese, întîiul, acela al receptării de impresii, este fără îndoială cel mai uşor, mai simplu şi mai agreabil. Cineva dotat cu un temperament suficient de receptiv şi cu un vocabular pe măsura nevoilor sale de expresie este absolut capabil să scrie o carte pornind exclusiv de la această emoţie preliminară. Trei sferturi dintre romanele de astăzi sînt preparate din experienţe nesupuse

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

altei disciplinări decît blîndul frîu al gramaticii şi rigorile ocazionale ale împărţirii în capitole. [1]

Romancierul poate (aşadar) să şadă undeva, să privească viaţa şi să-şi confecţioneze cartea din însăşi spuma şi efervescenţa emoţiilor sale; ori poate să-şi lase acolo paharul, să se retragă în camera sa şi să-şi supună trofeul acelor misterioase procese prin care viaţa devine, ca veşmîntul chinezesc, în stare să stea singură pe picioare — un soi de miracol impersonal. În amîndouă cazurile însă el se află confruntat cu o dificultate care nu-i afectează în aceeaşi măsură ca pe el pe nici unul dintre ceilalţi artişti. Strident, gălăgios, viaţa nu încetează să susţină că ea este ţelul propriu al romanului şi că opera unui romancier este cu atît mai bună cu cît el vede şi captează mai multă viaţă. Dar viaţa uită să spună că ea este, în mare vorbind, impură; şi că latura cu care se împăunează ea cel mai mult este adesea pentru romancier cu totul lipsită de valoare. Aparenţa şi mişcarea sînt momelile pe care i le întinde ca să-l ademenească spre ea, sugerînd că acestea i-ar constitui esenţa şi că doar captînd-o romancierul şi-ar atinge ţelul. Amăgit, el se năpusteşte febril pe urmele ei, caută să afle exact ce anume foxtrot se cîntă la Ambasadă, ce fustă se poartă în Bond Street, se dă de ceasul morţii să se iniţieze în ultimele capricii ale argoului local şi imită la perfecţie cele mai recente apucături ale vorbirii cotidiene. Suprema lui teroare este de a nu rămîne în urma vremii, grija lui principală este ca lucrul descris să fie atunci ieşit din găoace, încă numai puf.

Acest tip de roman reclamă o mare îndemînare şi agerime şi satisface o dorinţă reală. Să cunoşti aspectul exterior al epocii tale, îmbrăcămintea şi dansurile ei, expresiile ei favorite prezintă un interes sau chiar o valoare pe care aventurile spirituale ale unui preot sau nobilele aspiraţii ale unei învăţătoare luminate, oricît de solemne ar fi ele, nu le au. Pe de altă parte, a da iluzia realităţii atunci cînd obiectul descrierii tale este dansul aglomerat al vieţii moderne cere o pricepere literară superioară aceleia de a scrie un eseu serios asupra poeziei lui John Donne sau asupra romanelor lui M. Proust. Cînd reuşeşte, romancierul care i se înfeudează vieţii şi îşi înfiripă cartea din spuma clipei, face un lucru dificil, un lucru agreabil, ceva care, dacă eşti înclinat spre asta, poate chiar instrui. Dar opera lui trece odată cu anul 1921, odată cu foxtroturile şi, după trei ani, arată la fel de demodat şi de plicticos ca orice modă care şi-a împlinit menirea şi s-a dus.

Dar şi a te retrage, din teamă de viaţă, în biroul tău este deopotrivă de fatal. E adevărat că acolo pot fi manufacturate în tihnă imitaţii plauzibile după, să zicem, Addison, dar ele sînt fărîmicioase şi insipide ca ghipsul. Ca să supravieţuiască, fiecare propoziţie trebuie să aibă drept inimă o mică scînteie de foc pe care, oricît de primejdios ar fi, romancierul trebuie s-o smulgă cu mîinile lui din văpaie.

Aşadar condiţia lui e precară: trebuie să se expună vieţii; trebuie să-şi asume riscul de a se vedea rătăcit şi păcălit de vedenia ei; trebuie să-i smulgă comoara şi să se lepede de tot ce în ea este rebut. Dar la un moment dat el trebuie să-şi părăsească semenii şi să se retragă, singur, în camera aceea misterioasă unde, în urma unor procese care îi scapă criticului, deşi exercită asupra lui o fascinaţie atît de adîncă, trupul lui capătă densitatea şi forma eternităţii.

Collected Essays II, London, The Hogarth Press, 1965, p. 131—136

În româneşte de PETRU CREŢIA

---

[1] Urmează cîteva consideraţii asupra unui roman al doamnei Gertrude Stein, *A Deputy Was King* (1926) pe care Virginia Woolf îl invocă drept exemplu de roman construit exclusiv pe fluxul primar de impresii şi « urmînd metodele vieţii », aparenţa şi tranzienţa ei, culoarea şi incoerenţele ei evocate cu un realism minuţios, cumulativ şi inconsistent, în timp ce « sarcina scriitorului este de a alege, din douăzeci, un lucru care să le reprezinte pe toate celelalte: o sarcină primejdioasă şi dificilă; dar numai aşa cititorului, despovărat de proliferarea difuză a vieţii, i se poate grava în minte aspectul determinat pe care scriitorul vrea să i-l înfăţişeze ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THOMAS MANN

Arta romanului

(. . .) Permiteți-mi declarația personală și neacademică că dragostea și interesul meu se îndreaptă către specia artistică în cauză, către *geniul epicii* însuși, și treceți-mi cu vederea faptul că această cuvîntare despre « arta romanului » a ajuns să fie un panegiric al spiritului epic. Este un spirit colosal și majestuos, expansiv, vital, întins precum marea cu talazurile ei rostogolindu-se monoton, deopotrivă măreț și precis, cîntător și chibzuit cu înțelepciune; el nu urmărește secvența, episodul, ci caută întregul, lumea cu nenumăratele ei episoade și detalii, care îl predispun la visare, de parcă ele i-ar sta înainte de toate în atenție. Căci spiritul acesta nu cunoaște graba, are timpul nemărginit la dispoziție, este spiritul răbdării, fidelității, perseverenței, al domolului care devine prin iubire plin de delicii, este spiritul plictisului fermecător. Să înceapă nu știe altminteri decît prin începutul tuturor lucrurilor, iar de sfîrșit nu-i place cîtuși de puțin, — despre el spunea poetul: « Tu nu știi să sfîrșești, de aceea ești uriaș ». Dar urieșenia lui este blîndă, liniștită, senină, înțeleaptă, — « obiectivă ». Ea se distanțează de lucruri, se *află* la distanță de ele prin însăși natura ei, plutește deasupra lor, zîmbindu-le îngăduitoare, în aceeași măsură în care îl prinde pe ascultător ori pe cititor, în mrejele ei. Arta epicii este artă « apolinică », după cum sună termenul estetic; căci Apollo, cel care nimerește la distanță, este zeul depărtării, zeul distanței, obiectivității, zeul ironiei. Obiectivitate înseamnă ironie, și spiritul epic este spiritul ironiei.

Aici vă veți mira și veți întreba: cum, obiectivitate și ironie, ce are una cu alta de a face? Nu este oare ironia opusul obiectivității? Nu este ea o atitudine profund subiectivă, ingredient al liberalismului romantic, care se opune seninătății și obiectivității clasice? — Acest lucru este adevărat. Dar eu folosesc cuvîntul aici într-un sens mai larg, mai cuprinzător, decît i-l atribuie subiectivismul romantic. Este un sens atît de cuprinzător. încît devine aproape teribil: sensul *artei* însăși, o afirmare absolută, care este în același timp și o negare totală; o privire limpede și senină care îmbrățișează întregul, adică chiar privirea artei, altfel spus o privire a libertății și seninătății supreme și a unei obiectivități neturburate de moralism. A fost privirea lui Goethe, care era în atît de mare măsură artist, încît spunea despre ironie acele cuvinte de neuitat: « este grăuntele de sare, care doar el face ca bucatele să fie comestibile ». Nu întîmplător a fost toată viața un admirator înfocat al lui Shakespeare; căci în universul dramatic al lui Shakespeare întîlnim pretutindeni această ironie cosmică a artei, care a făcut

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ROMANE VIRTUALE

Albumul de instantanee desfăşurat în serialul acestor planşe — aparent fără legătură cu ideea romanescă — are totuşi valoarea şi rostul unui dublu rapel de memorie, pe cît de neaşteptat, pe atît de pragmatic şi ferm. Palidele chipuri de personaje, surprinse pe viu de ochiul artistului amator de acum trei generaţii, ni se dezvăluie veridic ca purtătoare de mărturii ce vin să reînvie nu numai epoca, ci şi — odată cu ea — un întreg fundal psihologic, acel substrat uman şi real anume, din care, la momentul marii răscruci dintre veacul trecut şi cel prezent, s-a hrănit trunchiul mereu verde al romanului, şi din care dialectic se desprinde şi, prin opoziţie, descinde, tradiţia modernă a genului.

Contemplînd o clipă aceste fizionomii — atuncea tinere, astăzi vetuste — fixate pentru posteritate de retina aparatului, cu fundalul lor desuet, privitorul va sezisa că, în reversul umbrelor, în negativul acestor lumini, stau învăluite, pentru ochiul imaginaţiei, ca mute potenţialităţi, tot atîtea personaje de roman ; după cum, din aerul şi atmosfera gesturilor lor, adie cu discreţie puterea de incantaţie a realului însuşi — astăzi defunct — din care s-a plămădit, cu toate acestea, un tip anume de contact livresc cu existenţa şi viaţa. « Fiecare dintre noi — spunea Alfred de Musset — poartă în sine o lume ignorată, care se naşte şi moare în tăcere ». Dar romancierul va recupera întotdeauna o parte din aceasta. Fragmente din fiorul vieţii, licăriri şi scîntei de ursită, fire de predestinaţie individuală, par a fi fost recuperate şi aici de peliculă, spre a servi drept un prilej de meditaţie, tocmai cu privire la înfrîngerea — prin artă — a barierelor tăcerii şi morţii : prin arta romanului modern — împreună cu contemporana şi rivala sa, fotografia.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GRIGORESCU ION

La Heleșteni: prezența timpului pierdut

Istoria fotografiei-artă nu este bine cunoscută, atît din cauza neîncrederii în valoarea concepției celor ce au fost numiți « marii » fotografiei, cît și din faptul că numărul infinit al practicanților dizolvă aproape orice intenție de a selecta valori sau de a găsi o orientare. Fotografia a fost și o afacere industrială atît de mare încît una din marile calități de bază ale ei — aceea de a fi o artă care ar permite minime acțiuni manuale și o extrem de rapidă materializare (întreprinderea Kodak, spre 1900, își face reclamă « you push the button, we do the rest ») — este subminată de o falsă didactică, autoritară comercial, adresată tocmai amatorilor, celor care n-ar trebui să fie cu nimic îngrădiți.

Opera lui George Goilav (1882—1920), neatinsă de nici o exigență « profesională », este abia acum la prima publicare, în urma descoperirii făcute de artistul fotograf Andrei Gheorghiu în 1975, în documentele descendenților familiei Goilav. Nu cunosc în istoria fotografiei pînă în 1918 un artist care să fi folosit atît de complet resursele instantaneului. El avea două aparate, unul cu formatul 9×12 cm (pe sticlă) și celălalt 7×11 (rollfilm), care erau denumite atunci « pocketcamera » pentru că puteau fi mînuite mai rapid, fără trepied. Ori, ceea ce se făcea ca « instantaneu » la 1900 (Stieglitz, Démachy) este peisajul care imită pictura impresionistă, adică aburi, trăsuri, cai la curse, pe cînd ceea ce fotografiază tînărul moldovean poate fi apropiat de crochiurile cu caracter intim ale lui Lautrec, Valloton sau Bonnard.

Nu e preocupat nici de păstrarea lucrărilor, nici de expunerea lor în public, nu face decît mici albume de cópii în contact, după negative. Atunci nu ne rămîne să înțelegem decît că e interesat să facă « mașina » să meargă, s-o facă să producă conform cu promisiunile furnizorilor, să se bucure de excelenta posibilitate de a turna verva sa într-o formă atît de fidelă.

Fotografiază la curse de cai la Băneasa, într-o excursie la Constantinopol, dar mai ales acasă, la

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Heleşteni, în lunca Siretului, într-un cadru în care stăruie atmosfera provocată de o arhitectură şi un peisaj create într-un stil al unui secol anterior, de tatăl său, senatorul Ariton Goilav. Un cadru faţă de care fotografia aduce o distanţare, surprizînd prezenţa oamenilor, dispoziţia lor de spirit întîmplătoare, pe cînd desenul sau pictura (mai potrivite cadrului) ar fi desprins gesturile alegorice, eternitatea arhitectonică a corpului omenesc. Ne distanţăm şi de impresia pe care o avem de la lumea vecinului şi prietenului Goilavilor, de la Mirceşti, Vasile Alecsandri. Garabet Ibrăileanu vorbind în « Amintiri din adolescenţă şi copilărie » despre vara (1886, căci era în clasa a III-a) în care a fost la Heleşteni, califică această cvasi-alienare în care ne aflăm cînd privim imaginile trecutului — pînă cînd ele devin de nerecunoscut; nu mai e o epocă, ci o « altă lume », ca de basm :

« Dar ce frumos era acolo ! O casă ca un palat, înconjurată de grădini, de florării, — cu un iaz colosal în mijlocul grădinilor, cu un pod frumos peste iaz, cu bănci şi chioşcuri prin grădini. La masă ne chema cu un clopot. Uneori la masă erau cîte 40 de musafiri. Şi azi parcă-mi aduc aminte de lucruri de pe altă lume. De-atunci n-am mai văzut aşa viaţă bogată, lipsită de griji, frumoasă şi plină. » (în « Adevărul literar şi artistic », 5 dec. 1937).

Se făcea muzică seară de seară, într-un salon comparabil celor de secolul XVIII din Austria; nu exista trio sau cvartet să nu iasă impecabil. George cînta la violoncel, iar personajul principal al fotografiilor publicate acum, Vala Prunkul, scria piese de teatru, picta şi cînta la pian.

Din atîta dragoste pentru familie trece (prin glume) limitele convenţiilor, ale austerităţii; din contra, în fiecare zi pare obligatoriu să se inventeze altceva. Familia s-a obişnuit cu ideile fotografului ei, i s-a deschis cu sinceritate. Unde nu se putea sufla nici pîs, copiii acum scot limba, dau cu tifla, fraţii duelează, surorile se plimbă călare. Sînt incitaţi să declanşeze şi ei, într-un joc în cerc : cînd prin imagine, cînd prin proiecţia ei.

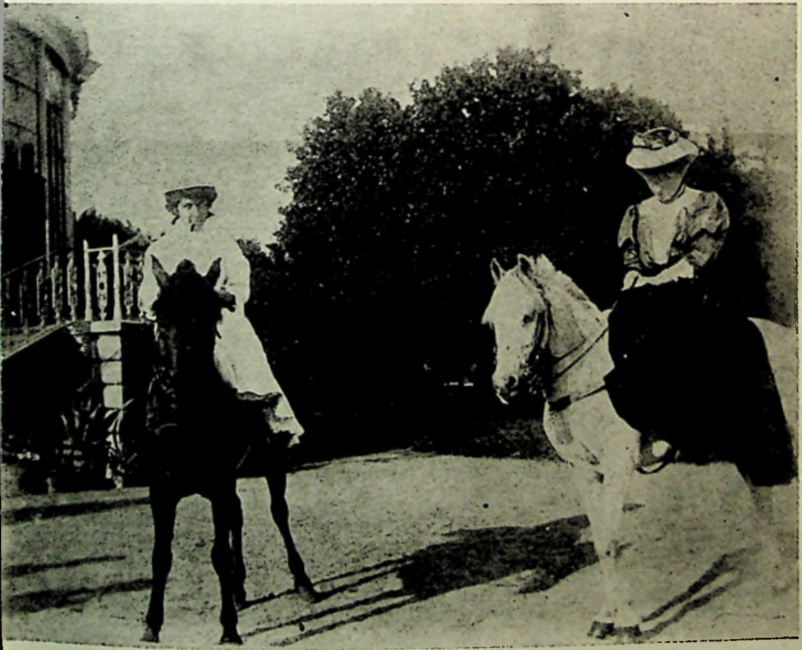
E în splendoare grădina ? au crescut agavele cît un om ? au ieşit ţăranii la bătutul inului ? sînt imagini cu care se concepe o cronică.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

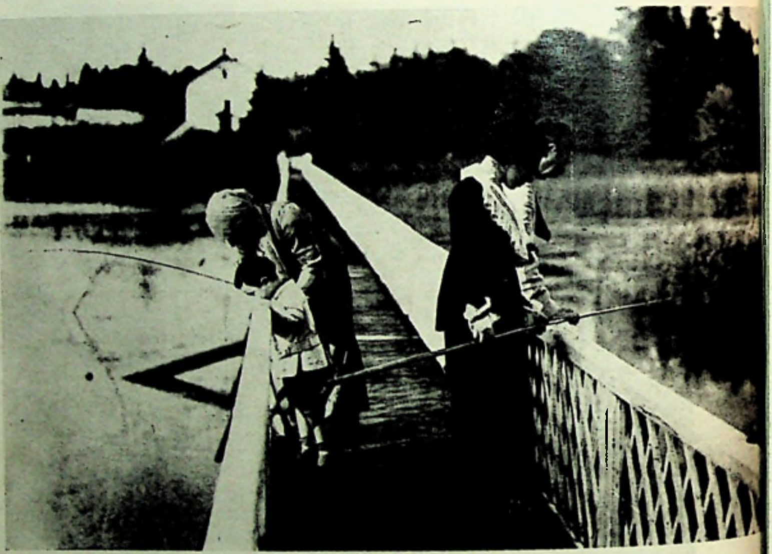
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

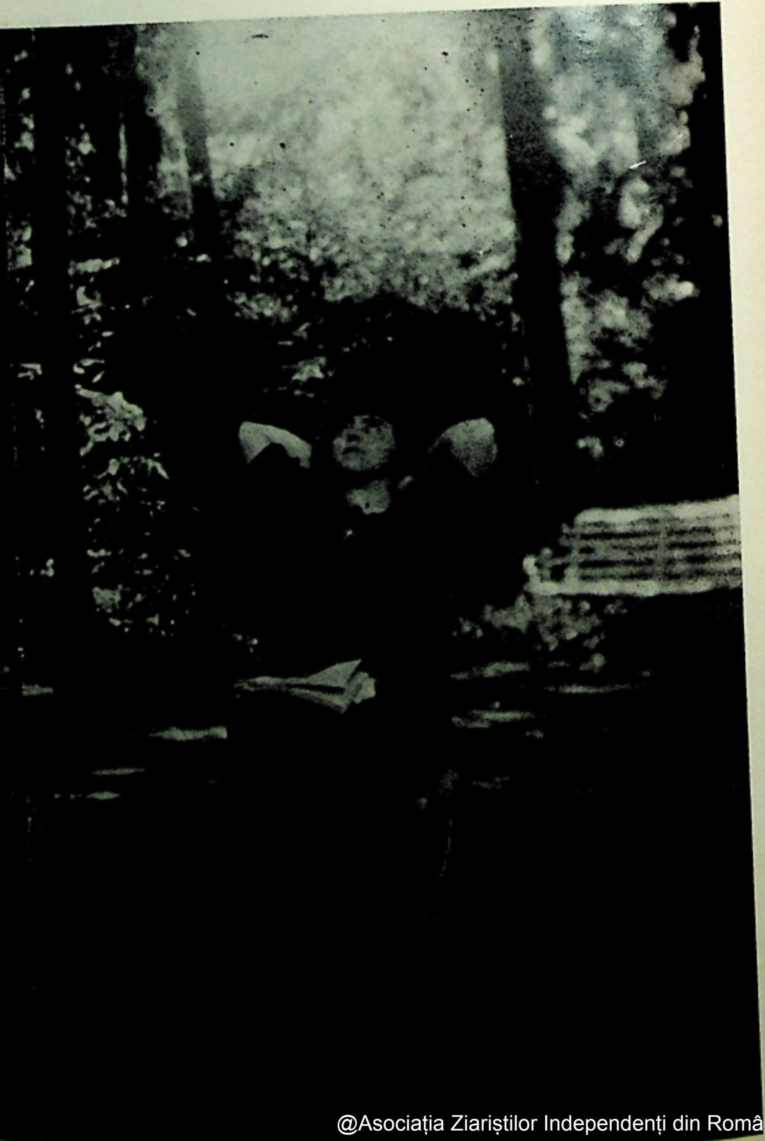


@Asociația Ziariștilor Independenți din România

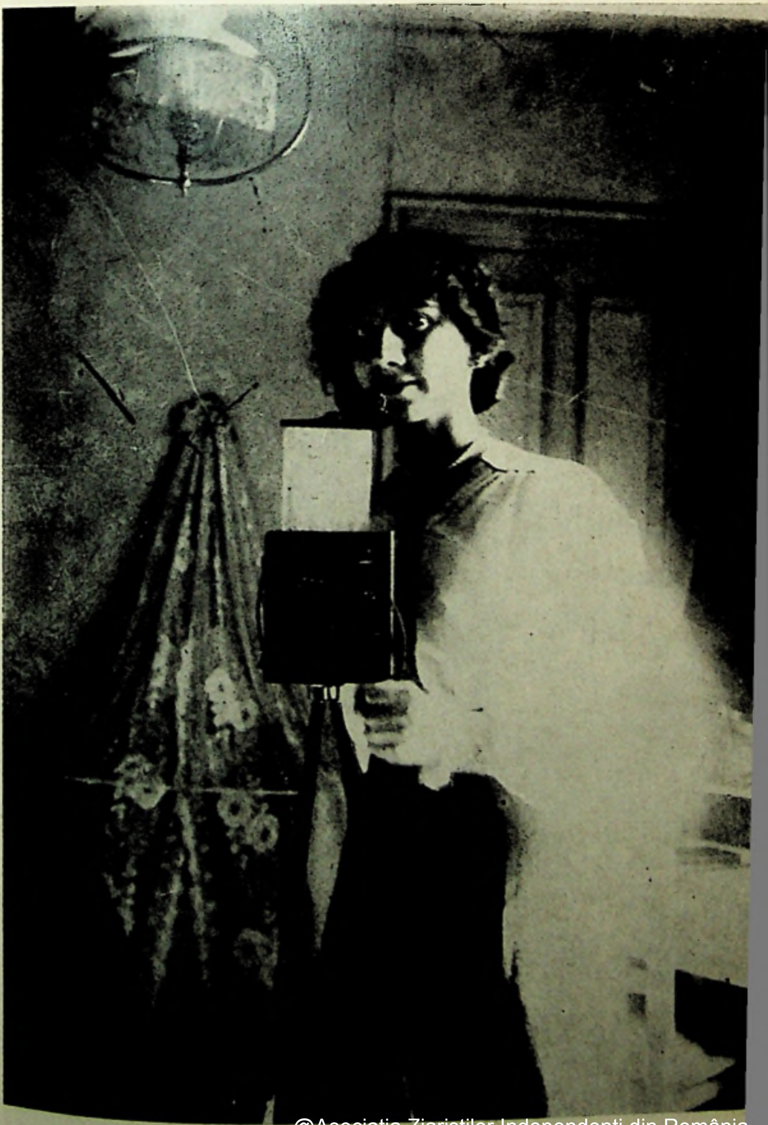
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

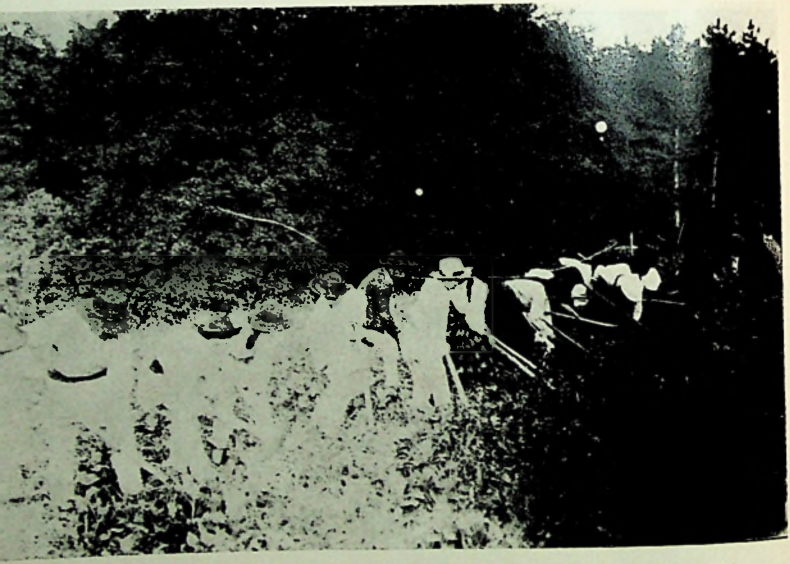
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

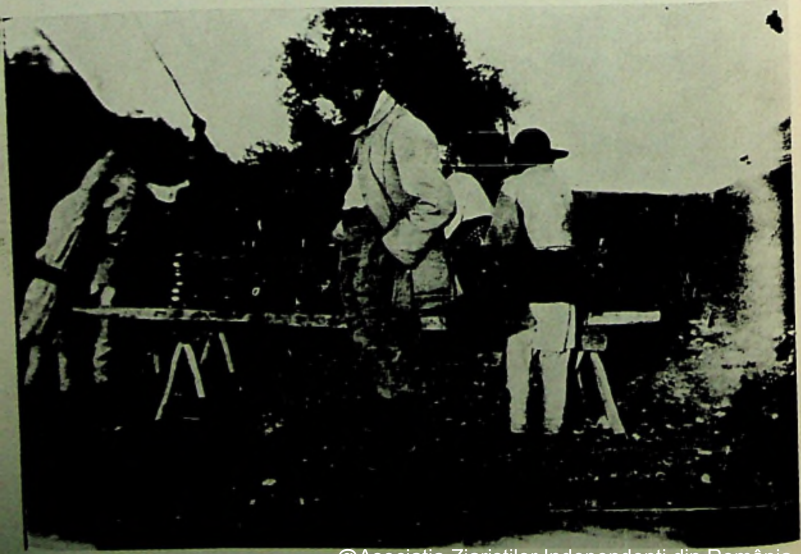


@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca lui Tolstoi, preocupat de a fi un bun moralist, opera dramaturgului să îi apară reprobabilă. Despre ce vorbesc, cînd vorbesc despre obiectivismul ironic al epicii? Nu trebuie să înțelegeți prin ea răceală și lipsă de dragoste, batjocură și sarcasm. Ironia epică este mai curînd o ironie a inimii, o ironie drăgăstoasă; ea este uriașul plin de gingășie pentru tot ce e mărunt. (. . .)

Și Lev Tolstoi a fost un romancier modern — poate că cel mai mare dintre toți. El este unul din acele cazuri, care ne ispitesc să inversăm raportul dintre roman și epopee, susținut de estetica didacticistă, și să considerăm romanul nu ca o formă degenerată a epopeii, ci să vedem în epopee o primă formă primitivă a romanului.

Acest tip de considerație istorică mi se pare întrutotul posibilă; căci fenomenul destrămării și decăderii, al așa-numitei degenerări, constituie o problemă întrucîtva specială — este, pentru a vorbi în general, o problemă complicată, o problemă a unei biologii spirituale, care nu se acoperă pur și simplu cu cea naturală. În acest domeniu al ei, cuvinte ca destrămare și decădere pot să nu însemne nimic sau pot să însemne chiar contrariul a ceea ce ar putea semnifica în biologia naturii: desemnînd o treaptă mai tîrzie, ele desemnează în același timp și una mai înaltă, mai evoluată; « decădere » poate să însemne rafinare, adîncire, înnobilare; nu trebuie neapărat să aibă vreo legătură cu moarte sau sfîrșit, ci — dimpotrivă — poate să însemne creștere, înălțare, desăvîrșire a vieții.

Este posibil, și, poate, necesar să considerăm astfel raportul dintre roman și epopee. De-o parte lumea modernă, de cealaltă lumea arhaică. Epopeea în versuri are un tipar arhaic — după cum versul însuși poartă în el arhaicul și este de fapt încă parte componentă a unei perceperi magice a universului. Epopeile timpurilor străvechi n-au fost nici citite și nici povestite; erau cu siguranță o îngînare cîntată, acompaniată de strunele vreunui instrument; numele de « cîntăreț », de « bard », care i-a rămas poetului în limba arhaizantă, a fost mult timp, pînă în evul mediu, pînă la întrecerile trubadurilor, înțeles ca atare, în sensul literal. Mai cu seamă epopeea era cîntecul vestitor și tatăl Homer, cîntărețul orb — ceea ce nu a împiedicat « cînturile » *Iliadei* și *Odiseii*, după cum le cunoaștem astăzi, precum și *Edda* sau *Nibelungii* să fie redactări literare tîrzii ale rapsodiilor originare.

Ar fi o afirmație îndrăzneață aceea că trecerea la romanul în proză a însemnat o înălțare, o rafinare a trăirii în narațiune. La început romanul n-a fost cu adevărat altceva decît o degenerare încîlcită și arbitrar — aventurieră a epicii. Dar purta în sine posibilități a căror realizare pe parcursul lungii sale evoluții de la fabulele monstruoase tîrzii grecești și indiene, și pînă la *Éducation sentimentale* și *Afinitățile elective* ne îndreptățesc să vedem în epopee o primă formă arhaică a romanului.

Dar principiul în virtutea căruia romanul a putut păși pe acest drum de însemnătate pentru om, este cel al *interiorizării*. Filozoful german Arthur Schopenhauer, care se afla în raporturi mai intime cu arta decît le stă îndeobște gînditorilor în fire, a exprimat această idee în modul cel mai pregnant cu putință: « Un roman va fi de extracție cu atît mai înaltă și nobilă, cu cît va înfățișa mai multă viață interioară și mai puțină viață exterioară; și acest raport va avea valabilitate, ca semn caracteristic, pentru toate tipurile de roman, de la *Tristram Shandy* și pînă la cel mai grosolan și mai senzațional roman cavaleresc ». (. . .)

Atunci cînd romanul în proză s-a detașat de epopee, narațiunea a pășit pe drumul interiorizării și rafinării, drum lung, care la începuturi nu te lăsa să-i ghicești cursul ulterior. Voi alege un exemplu național pentru a explica acest lucru: Ce altceva este romanul german de formare, educație și evoluție (« deutscher Bildungs —, Erziehungs — und Entwicklungsroman ») sau *Wilhelm Meister al lui*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Goethe, dacă nu interiorizarea și sublimarea romanului de aventuri? În ce măsură uriașă această interiorizare înseamnă aruncarea unei lumini magice asupra lucrurilor modeste și mărunte, o *îmburghezire* a poeziei, reiese cu deosebită și instructivă claritate dintr-o critică, pe care romanticul Novalis, un serafim al poeziei, i-o face lui Wilhelm Meister, critică pe cît de răutăcioasă pe atît de exactă. (. . .)

Dar însăși îmburghezirea romanului, pe care o înregistrăm și din critica lui Novalis, democratismul său înnăscut, care îl deosebește din punct de vedere al istoriei formelor și spiritului de feudalismul epopeii, îl face să fie forma artistică dominantă a epocii noastre, recipientul potrivit pentru simțirea modernă. Înflorirea nemaipomenită a romanului în Europa secolului XIX, în Anglia, Franța, Rusia, Scandinavia — această înflorire nu e întîmplătoare; ea trebuie pusă în legătură cu democratizarea în pas cu timpul a romanului, cu înclinația sa firească de a sluji ca expresie a vieții moderne, cu pasiunea sa socială și psihologică, care îl face să devină forma artistică reprezentativă a epocii, iar romancierului, fie el și de mărime mijlocie, îi conferă statutul de artist al cuvîntului *par excellence*. Această concepție potr vit căreia romancierul reprezintă tipul cel mai modern al artistului în general o găsim și în multe locuri în critica culturii la Nietzsche; romancierul modern, cu curiozitatea lui socială și psihologică și cu nervozitatea lui, amestecul constituțional dintre sentiment și sensibilitate, predispoziția creatoare și critică, acest atît de diferențiat instrument de receptare și comunicare a celor mai rafinate senzații și rezultate ultime, joacă un rol de prim rang la Nietzsche, care el însuși a fost un amestec hibrid de artist și gînditor, în felul său chiar un « romancier » care a apropiat arta de știință, ștergînd granițele dintre ele într-o măsură mai mare decît oricare altul înaintea lui.

Și ajunși în acest punct, trebuie să ne amintim, în legătură cu romanul și cu poziția sa dominantă ca formă artistică în timpul nostru, de însemnătatea ce îi revine elementului critic în opera literară contemporană. Și iarăși îmi amintesc de cuvintele filozofului rus Dimitrie Merejkovski, care, referindu-se la Pușkin și Gogol, a vorbit despre înlocuirea *poeziei* pure prin *critică:* « trecerea de la creația neconștientizată la *conștiința creatoare* ». Este vorba despre aceeași opoziție pe care Schiller a redus-o în celebrul său eseu la formula « naiv » și « sentimental ». Ceea ce Merejkovski denumește la Gogol « critica » sau « conștiința creatoare » și ceea ce îi apare în raport cu « creația neconștientizată » ca element mai modern, element al viitorului, este tocmai ceea ce Schiller înțelege prin distincția dintre « sentimental » și « naiv », declarînd și el că sentimentalul, creativitatea conștiinței și a criticii reprezintă o treaptă de dezvoltare mai nouă, mai modernă.

Această distincție se încadrează perfect în tematica noastră, cu privire la caracteristicile romanului. Romanul ca operă de artă modernă reprezintă etapa « criticii » după cea a « poeziei ». Raportarea sa la epopee înseamnă raportarea « conștiinței creatoare » la « creația neconștientizată ». Și trebuie adăugat că romanul, produs democratic al conștiinței creatore, nu pierde cu nimic din *monumentalitatea epopeii*.

Din *Rede vor den Studenten in Princeton*—1939. Tradus după *Gesammelte Werke*, Aufbau-Verlag Berlin, 1956, Bd. 11, S. 461—469)

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HEIMITO VON DODERER

Bazele și funcția romanului

(. . .) Dacă ar fi să spun cîte ceva despre tehnica romanului atunci în primul rînd ar trebui să arăt că abia acum ea este în măsură s-o ajungă întrucîtva din urmă pe sora ei epică din muzică, anume marea simfonie.

Aceasta înseamnă înainte de toate prioritatea formei asupra conținutului: abia prin aceasta romanul devine cu adevărat operă de artă.

Acest lucru presupune practic existența unei imagini totale și dinamice a întregii opere — cu alte cuvinte o perspectivă clară asupra configurației povestirii cu toate accelerările, acumulările și descărcările ei — mult înainte de a fi stabilit conținutul ei; această configurație apare uneori din niște germeni rudimentari, alteori chiar înaintea acestora. Am avut o astfel de experiență la conceperea unei povestiri (*Trîmbițele Ierihonului*) în 1951, despre care aveam doar o imagine dinamică, limpede și detailată, suficientă pentru a trasa contururile ei pe o planșă.

Această imagine se raporta la viață precum un vas gol pe care îl apeși sub oglinda apei: conținutul umplea instantaneu forma. De conținut nu poți duce lipsă în clipa în care ai atins un anumit grad de deschidere. (. . .)

O « criză a romanului » — această expresie este din ce în ce mai des întîlnită — ar exista astăzi, chiar dacă romanul n-ar exista. Ea este o criză a realității noastre în general; și prin aceasta conceptul de universalitate a ajuns îndoielnic, a trecut printr-un proces de ardere și descompunere, și-a pierdut deci contururile. De acest concept însă depinde astăzi specia romanului care, fără acea deschidere spre universal, s-ar degrada imediat ajungînd un divertisment specializat. În caz contrar însă — anume dacă ar izbuti constituirea unei noi universalități — specia romanului ar ocupa locul de frunte în arta timpului nostru, fiind modalitatea specifică a unei opere de artă totale în planul profanului. Totodată romanul s-ar opune în mod practic scindării în specialități și domenii din ce în ce mai particulare, al căror caracter riguros științific este de-a dreptul ridicol și care funcționează în paralel precum monedele leibniziene, însă fără o armonie prestabilită. (. . .)

Nu am vrut prin aceasta să stabilim caracteristicile reale ale opoziției dintre romanul cu deschidere spre universal și divertisment. Căci ploaia torențială de asocieri la James Joyce, narațiunea firavă și sufocată de eseism la Musil, în sfîrșit,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dinamica colosală a plictisului la Marcel Proust: toate trei reprezintă forme tîrzii, consecințe, la care romanul secolului XIX — căruia cei trei autori îi mai aparțin — trebuia să ajungă. Credința absolută în fapte a acelei epoci a pozitivismului trebuia — în clipa în care ajunsese să fie pusă sub semnul îndoielii — să-l determine pe Joyce să pescuiască în propria fîntînă, indiferent de rezultate, iar pe Musil să treacă la un tip de gîndire care nu țese, ci destramă (*zerdenken:* expresie care îi aparține psihologului Hermann Swoboda) concretul discutabil al lumii înconjurătoare.

Astăzi ne aflăm în fața unei cu totul alte situații. Un instinct profund l-a avertizat pe scriitor mai de mult, că nu tuturor fenomenelor lumii noastre exterioare și interioare le corespunde același grad de realitate și că o acoperire perfectă dintre lăuntric și exterior nu se realizează în toate cazurile. Fluctuațiile sentimentului subiectiv al realității, pe care le-am trăit cu atenție sporită, ne-au făcut să recunoaștem că ele nu constituie un rău pur personal; lumea concretă ce ne înconjoară a fost pusă într-o lumină nereală, care a devenit la sfîrșit, în cadrul statului totalitar, acea lumină puternică și crudă de magneziu, care despoaie obiectul de orice aureolă. În acest fel totul devenea de fapt invizibil, căci lucrurile pot fi văzute în mod real datorită acelei calități doar în mică măsură optică: aureola, care se află în jurul lor. În statul totalitar și atmosfera sa de viață s-a constituit o a doua realitate, o realitate a exteriorului pur, diminuată, care existase pînă atunci doar în mod difuz.

Nu poate să ne mire că scriitorul narativ se arată deosebit de sensibil față de asemenea stări de fapt latente. Categoria transcendentală, în cadrul căreia lucrează, este cea empirică, iar natura lui intimă nu-i permite să se îndoiască de însemnătatea faptelor exterioare, adică de transpunerea lor în fapte interioare și invers; creația, gîndirea lui abstractă, în ultimă instanță, pornește de la însuși acest principiu al corespondenței dintre interior și exterior. Cu alte cuvinte: *el este în cea mai mică măsură idealist*, și atît parabola peșterii la Platon, cît și lucrul în sine al lui Kant nu-i sînt de nici un folos. El a îmbrățișat de la bun început ideea perceptibilității creației din ceea ce ne oferă ea într-un flux variabil și consideră că lucrurile, așa cum ni se înfățișează ele sub forma lor concretă, sînt întru totul ele înșile, ba, mai mult, că ele sîntem chiar noi înșine. Romancierul ar putea fi socotit individul a cărui trăsătură definitorie este oglindirea îndepărtată a unei *analogia entis*, desigur în sensul deformat și figurat al noțiunii: de conexiune strînsă dintre interior și exterior. Aproape am putea spune că romancierul este un tomist înnăscut.

Oare nu trebuie el, atunci cînd realitatea prezintă goluri și bule, să intervină pentru a fixa granița ei șerpuită în punctele unde apar protuberanțe ori cavități? Dar tocmai această stare de lucruri, dintre toate cea mai îngrozitoare, care subminează terenul solid al faptelor și atacă noțiunile, îl determină să încerce a descoperi sub nisipul și mîlul depozitat vechile căi de comunicație ale unei noi universalități, fie și *per exclusionem* prin stabilirea, în linii mari, a ceea ce *nu* trebuie să știi astăzi, pentru a putea fi universal. Ce greutate a lăsat Goethe pe umerii noștri! O luminiță slabă care, din negura vremurilor, răzbate pînă la noi din camera de studiu a doctorului Faust: dar universalitatea acelor patru facultăți apare doar ca un plăcut joc de puzzle. Cunosc un autor, care lucrează de șaisprezece ani la un voluminos dicționar; acesta ar trebui să cuprindă și să definească noțiunile unei universalități improvizate în maniera unui refugiu, totul stînd sub următorul motto: universalitatea este locul geometric al lucrurilor care mai pot fi astăzi concepute și exprimate cu un minim grad de acoperire dintre interior și exterior.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ce îi dă însă dreptul romancierului să încerce a-şi apropria moştenirea lui Goethe? Nimic altceva decît specificitatea materialului său, a limbii. În acest punct se deschide abisul dintre arta cuvîntului şi toate celelalte arte.

Cînd un critic al aşa-numitelor arte plastice vrea să-şi exprime părerea în legătură cu o expoziţie de pictură, va recurge la limbă, căci nu poate să picteze un tablou despre expoziţia văzută. La fel stau lucrurile şi în cazul criticului muzical, care nu va putea scrie un cvartet de coarde despre o nouă simfonie, ci un articol. În ambele cazuri travaliul critic, care descompune, analizează, se găseşte *într-un alt material* decît cel al operei de artă. Cînd însă criticul se află în faţa unei opere literare, fie ea roman sau poezie, munca sa se găseşte în *acelaşi* material cu opera pe care încearcă s-o intepreteze.

Aceasta înseamnă însă că limba are o dublă aplicabilitate. Pe de o parte poate fi întrebuinţată ca material al creaţiei, precum culoarea, sunetul ori piatra. Dar la fel de mare îi este puterea atunci cînd nu crează, ci descompune, activează analitic, cînd nu este reprezentat ceva, cu ajutorul limbii, ci se vorbeşte ori se scrie despre ceva. Abia ambele posibilităţi de folosire laolaltă caracterizează scriitorul şi în mod special pe romancier. Precum două pistoane perfect sincronizate într-o mişcare neobosită, cînd sus, cînd jos, ne apar cele două posibilităţi ale limbii; ba se poate chiar observa că mişcarea uneia o antrenează pe cealaltă. (...)

Există aici posibilitatea de a lua în stăpînire fiece lucru, ceea ce permite fructificarea moştenirii lui Goethe. Dar deschiderea spre universal presupune şi opera de artă totală: arhitectura compoziţiei, muzicalitatea cadenţei literare — fraza în sens simfonic — şi strălucirea imaginilor. Ştiinţele, de asemeni, îl slujesc pe romancier: pînă-ntr-acolo trebuie să urmeze arogarea principiului euristic, pentru a putea să-şi justifice categoria. (...)

Dar n-am spus oare mai înainte că universalitatea nu mai poate exista decît, în cel mai bun caz, ca refugiu? Dar tocmai prin aceasta funcţia actuală a romanului poate fi definită într-o măsură oarecare. Şi geometrii care măsoară ţinuturi sălbatice trăiesc cîteodată în corturi. A nu avea însă un cămin pare, într-un fel, a corespunde condiţiei de scriitor. Pornim deci de la un cort şi nu sîntem de loc de părere că firul narativ al unui roman este astăzi depăşit şi că după Robert Musil nu mai este în această privinţă nimic de făcut, trebuind să pui oala la fiert numai cu apă. Sarcina pe care o are astăzi romanul constă, dimpotrivă, în recucerirea lumii exterioare: iar în aceasta, după cum se ştie, se acţionează înainte de toate, în orice sens. Căci creaţia este pînă la urmă concretă, nu se poate face nimic împotriva acestui lucru, ci trebuie să nu uităm asta. Romanul utopic sau transreal, după cum îl produc mereu germanii, nu poate să îndeplinească funcţia indicată. La fel de puţin ca şi acele romane reportericeşti, adevărate ziare între coperţi de carte.

Căci ficţiunea, invenţia, îşi arată abia acum înalta ei valoare euristică, adevăratul ei loc spiritual: cel al unui punct arhimedic. Ficţiunea îl situează pe autor, fie şi pentru o clipă, în afara unor împrejurări date aici, acum şi în acest fel. Ea îi acordă acea libertate, acel spaţiu minim, de care are nevoie şi arcaşul pentru a-şi încorda arcul. Astfel săgeata nimereşte ţinta în mijlocul faptelor. Ficţiunea nu are însemnătate în sine: ea este acel veşmînt imaginar pe care dacă-l îmbraci,mîinile ies din mîneci adevărate.

Recucerirea unei lumi exterioare care, pe porţiuni întinse, a pălit sub vălul unei a doua realităţi este deci funcţia actuală a romanului şi ea se află în mîna scriitorului, poate pentru că la el această incursiune militară izvorăşte dintr-o ireprimabilă dorinţă sinceră. Spiritul său empiric vede în fapte o autoritate ultimă — *facta loquuntur* — şi nu poate să renunţe la cele exterioare şi la competenţa lor,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

după cum nu poate să renunțe la ce are el lăuntric, a a sa mecanică a spiritului corespondînd cu acele fapte; altfel spus: el știe că acțiunile unui roman sau, mai bine, că romanele cu acțiune bogată — astfel este denumită în jargonul lui acoperirea și corespondența dintre interior și exterior — sînt posibile, universale și reprezentative, de îndată ce golurile care se ivesc mereu în cea de-a doua realitate sînt, ca să spunem așa, încercuite și asediate de prima realitate; ele pot fi deci supuse descrierii, stăpînite prin mijloacele artei și exprimate. Astfel devin fenomene între alte fenomene, ceea ce înseamnă că ele cunosc o realizare, devin reale întrepătrunzîndu-se cu realitatea. Dacă însă cea de-a doua realitate se învecinează doar cu noi, dacă această realitate secundă se constituie într-un imperiu și devine unitate de măsură în cadrul imanenței ei, atunci cauza scriitorului este disperată. Ceea ce el nu mai poate cuprinde, obiectul pe care nu-l mai poate percepe întrutotul cu ajutorul organelor lui empirice: acest fapt îl anulează. Sarcina lui constă în realizarea fie și a irealului, care prin scriitor ajunge să fie fapt trăit ce poate fi reprezentat. Acolo unde acțiunea romanului nu mai este posibilă, începe imperiul de umbre și cenușă al subconcretului, al pseudoconcretului necopt.

Niciodată însă nu va abandona un autor atît de înrobit, dedat realității, o astfel de bătălie: nu-și va căuta salvarea în transreal, nici în romantism ori ideologie. Nu este aici vorba numai de moștenirea lui Goethe, ci și de a străbunilor, a căror născocire și relicvă supraviețuitoare este scriitorul însuși, chiar dacă aceia nici n-au bănuit ce fel de stranie luptă de graniță va purta urmașul lor, desfășurată în fond însă la același *limes*.

Cuvîntare rostită la Société des Études Germaniques, Paris, 22 martie 1958, din: Heimito von Doderer *Grundlagen und Funktion des Romans*, Glock und Lutz Verlag Nürnberg, 1959 S. 33—42.

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALBERT CAMUS

Esenţa romanului: recuperarea unităţii

Iată deci o lume imaginară, dar creată prin corectarea acesteia, o lume unde durerea poate, dacă vrea, să dăinuie pînă la moarte, unde pasiunile nu sînt niciodată abătute din drumul lor, unde făpturile, pradă unei idei fixe, sînt totdeauna prezente unele pentru celelalte. Omul îşi dă în sfîrşit, aici, lui însuşi, forma şi limita liniştitoare pe care le urmăreşte zadarnic în existenţa sa. Romanul făureşte destine pe măsură. Astfel, el înfruntă creaţia şi învinge, provizoriu, moartea. O analiză amănunţită a unor romane dintre cele mai celebre ar arăta, din perspective de fiecare dată diferite, că esenţa romanului constă în această corectare perpetuă, mereu îndreptată în acelaşi sens, pe care artistul o efectuează asupra experienţei sale. Departe de a fi morală sau pur formală, această corectare vizează în primul rînd unitatea şi traduce prin aceasta o necesitate metafizică. Romanul, la acest nivel, este mai întîi un exerciţiu al inteligenţei, în serviciul unei sensibilităţi nostalgice sau revoltate. Am putea studia această căutare a unităţii în romanul francez de analiză şi la Melville, Balzac, Dostoievski sau Tolstoi. Dar o rapidă confruntare între două tentative ce se situează la extremităţile opuse ale lumii romaneşti, creaţia proustiană şi romanul american din ultimii ani, ne va oferi suficiente argumente.

Romanul american (e vorba, fireşte, de romanul « dur », cel din anii 30 şi 40, şi nu de admirabila înflorire a romanului american din secolul al XIX-lea) vrea să-şi găsească unitatea reducînd omul fie la trăirea elementară, fie la reacţiile exterioare şi la comportament. El nu alege, ca romanele noastre clasice, un sentiment sau o pasiune a căror imagine privilegiată să ne-o înfăţişeze. Refuză analiza, căutarea unui resort psihologic fundamental ce ar explica şi ar rezuma comportamentul unui personaj. Iată de ce unitatea acestui roman nu-i decît o unitate de ecleraj. Tehnica sa constă în a descrie oamenii din exterior, gesturile lor cele mai indiferente, în a reproduce fără comentarii discursurile, pînă şi în părţile ce se repetă (chiar şi la Faulkner, mare scriitor al acestei generaţii, monologul interior nu reproduce decît scoarţa gîndirii), în a proceda, în sfîrşit, ca şi cum oamenii s-ar defini în întregime prin automatismele lor cotidiene. La acest nivel maşinal, oamenii, într-adevăr, se aseamănă, şi îţi poţi explica astfel acel ciudat univers în care toţi oamenii par a putea fi înlocuiţi unul prin celălalt, chiar şi în ceea ce priveşte particularităţile lor fizice. Această tehnică nu este numită realistă decît

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dintr-o neînţelegere [. . .]. Unitatea astfel obţinută este o unitate degradată, o nivelare a făpturilor şi a lumii. Se pare că pentru aceşti romancieri viaţa interioară lipseşte acţiunile umane de unitate şi răpeşte fiinţele unele altora. Ideea este în parte legitimă. Dar revolta, ce se află la originea acestei arte, nu se poate satisface decît făurind unitatea pe temeiul realităţii interioare, şi nu negînd-o. A o nega în totalitate înseamnă a te referi la un om imaginar [. . .]. Viaţa trupurilor, redusă la ea însăşi, produce în mod paradoxal un univers abstract şi gratuit, neîncetat negat la rîndul său de către realitate. Acest roman, din care viaţa interioară a fost extirpată, în care toţi oamenii par a fi observaţi parcă dindărătul unui geam, ajunge în mod logic — de vreme ce îşi dă drept subiect unic ceea ce el presupune a fi omul oarecare — să pună în scenă patologicul. Ne explicăm astfel numărul considerabil de « inocenţi » folosiţi în acest univers. « Inocentul » este subiectul ideal al unei asemenea tentative, pentru că el nu este definit, şi nu este pe de-a întregul el însuşi, decît prin comportament. Este simbolul acelei lumi a deznădejdii, unde automate nefericite trăiesc conform coerenţei celei mai maşinale, şi pe care romancierii americani au înălţat-o în faţa lumii moderne ca pe un protest patetic, dar steril.

Proust, în schimb, s-a străduit să creeze, pornind de la realitatea contemplată cu obstinaţie, o lume închisă, de neînlocuit, care să nu-i aparţină decît lui şi care să-i consacre victoria asupra dispariţiei tuturor lucrurilor şi asupra morţii. Dar mijloacele pe care le foloseşte sînt cu totul opuse. Ele constau înainte de orice într-o alegere, într-o meticuloasă colecţionare de momente privilegiate, pe care romancierul le va căuta în adîncul cel mai tainic al trecutului său. Imense spaţii moarte sînt astfel azvîrlite din viaţă pentru că nu au lăsat nici o urmă în amintire. Dacă lumea romanului american este cea a oamenilor fără memorie, lumea lui Proust nu este decît o lume a memoriei. Dar este vorba de cea mai dificilă şi mai exigentă memorie, cea care refuză dispersiunea lumii, şi află într-un parfum regăsit secretul unui nou şi totodată vechi univers. Proust alege viaţa interioară şi, din viaţa interioară, ceea ce este mai lăuntric decît ea însăşi, împotriva a ceea ce, din real, este uitat, adică împotriva a ceea ce este maşinal, împotriva unei lumi oarbe. Dar acest refuz al realului nu înseamnă la el negarea realului. El nu săvîrşeşte eroarea, simetrică în raport cu cea a romanului american, de a suprima maşinalul. El reuneşte, dimpotrivă, într-o unitate superioară, amintirea pierdută şi senzaţia prezentă, piciorul ce se poticneşte şi zilele fericite de odinioară.

Este greu să te întorci în locurile unde ai fost fericit şi tînăr. Fetele în floare rîd şi flecăresc de-apururi în faţa mării, dar cel ce le contemplă pierde treptat dreptul să le iubească, după cum şi cele pe care le-a iubit pierd puterea de a mai fi iubite. Aceasta este melancolia lui Proust. Ea a fost îndeajuns de puternică pentru ca întreaga lui fiinţă să rostească un refuz. Dar iubirea pentru chipurile omeneşti şi pentru lumină îl lega totodată de această lume. Nu a consimţit niciodată ca vacanţele fericite să fie pentru totdeauna pierdute. A vrut să le re-creeze şi să arate, împotriva morţii, că trecutul poate fi regăsit la capătul timpului, într-un prezent nepieritor, mai adevărat şi mai bogat decît în starea lui originară. Analiza psihologică din *În căutarea timpului pierdut* nu este astfel decît un mijloc de o mare forţă. Dar adevărata măreţie a lui Proust este aceea de a fi scris *Timpul regăsit*, ce unifică o lume dispersată şi îi dă o semnificaţie la însuşi nivelul sfîşierii. Dificila lui victorie, din ajunul morţii, este aceea de a fi putut extrage din perindarea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

neîncetată a formelor, doar pe calea amintirii şi a inteligenţei, simbolurile fremătătoare ale unităţii umane. Cea mai sigură sfidare pe care o operă de acest fel o poate opune creaţiei, este aceea de a se înfăţişa ca un tot, ca o lume închisă şi unificată. Iată ce defineşte operele fără mustrări de cuget.

S-a putut spune că lumea lui Proust este o lume fără Dumnezeu. Dacă este adevărat, este aşa nu pentru că în ea nu se vorbeşte niciodată despre Dumnezeu, ci pentru că această lume are ambiţia de a fi o perfecţiune închisă şi de a da veşniciei chipul omului. *Timpul regăsit*, prin ceea ce ambiţionează a fi cel puţin, este eternitatea fără Dumnezeu. În această privinţă, opera lui Proust ne apare ca una dintre încercările cele mai nemăsurate şi mai semnificative ale omului împotriva condiţiei sale de făptură muritoare. El a demonstrat că arta romanescă reface creaţia însăşi, aşa cum ne este impusă şi aşa cum este refuzată. Sub unul dintre aspectele sale cel puţin, această artă constă în a alege creatura împotriva creatorului ei. Dar, şi mai în adînc, ea se alătură frumuseţii lumii sau a fiinţelor, împotriva puterilor morţii şi ale uitării. Iată de ce revolta ei este creatoare.

(«*Révolte et art*» din *L'homme révolté* — 1958)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JEAN-PAUL SARTRE

Contestarea romanului prin el însuşi

Una dintre trăsăturile cele mai ciudate ale epocii noastre literare constă în apariţia, pe alocuri, a unor opere vii şi pe de-a-ntregul negative pe care le-am putea numi antiromane. Voi situa în această categorie operele lui Nabokov, pe cele ale lui Evelyn Waugh şi, într-un anume sens, *Falsificatorii de bani*. Nu e vorba de eseuri împotriva genului romanesc, asemenea cărţii lui Roger Caillois, *Puterile romanului*, pe care aş compara-o, păstrînd proporţiile, cu *Scrisoarea despre spectacole* de Jean-Jacques Rousseau. Antiromanele păstrează aparenţa şi contururile romanului; sînt opere de imaginaţie ce ne înfăţişează personaje fictive şi ne istorisesc povestea lor. Dar o fac pentru a ne dezamăgi şi mai mult: e vorba de a contesta romanul prin el însuşi, de a-l distruge sub ochii noştri în chiar timpul în care pare a fi construit, de a scrie romanul unui roman ce nu se face, ce nu se poate face, de a crea o ficţiune care să fie faţă de marile opere compuse de Dostoievski şi de Meredith ceea ce era în raport cu tablourile lui Rembrandt şi ale lui Rubens pînza lui Mirò, intitulată *Asasinatul picturii*. Aceste opere ciudate şi greu de clasat nu vădesc slăbiciunea genului romanesc, ci arată doar că trăim într-o epocă a reflecţiei şi că romanul reflectează asupra lui însuşi. Tot asta este şi cartea Nathaliei Sarraute: un antiroman care se citeşte ca un roman poliţist. Este de altfel o parodie a « romanului-căutare », şi întîlnim aici un fel de detectiv amator, fascinat de un cuplu banal, alcătuit dintr-un tată bătrîn şi fata lui, care nu mai este foarte tînără, pe care îi spionează şi îi urmăreşte pas cu pas, ghicindu-le uneori gîndurile printr-un fel de transmitere la distanţă, dar fără să ştie niciodată foarte bine nici ce caută el, nici ce sînt ei. Nu va descoperi, de altfel, nimic, sau *aproape* nimic. Va renunţa să mai caute, metamorfozîndu-se: ca şi cum poliţistul din romanele Agathei Christie, tocmai cînd e gata să-l descopere pe vinovat, s-ar tranforma dintr-o dată în criminal.

Nathalie Sarraute are oroare de reaua credinţă a romancierului — de acea rea credinţă *necesară*. Este el oare « cu » personajele sale, « îndărătul » sau « înafara » lor? Şi cînd se află îndărătul lor nu vrea oare să ne facă să credem că rămîne înlăuntrul sau înafara lor? Prin mijlocirea acestui poliţist al sufletelor ce se izbeşte « înafară »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de carapacea acelor « uriaşe coleoptere » şi care presimte obscur un « înlăuntru » fără a ajunge vreodată la el, Nathalie Sarraute încearcă să-şi salveze bunacredinţă de povestitoare. Ea nu vrea să-şi abordeze personajele nici dinlăuntru nici dinafară, pentru că sîntem, pentru noi înşine şi pentru ceilalţi, pe de-a-ntregul, şi în acelaşi timp, înafară şi înlăuntru. [. . .]

Lucrul cel mai izbutit din romanul Nathaliei Sarraute este stilul ei ce se poticneşte, bîjbîie, atît de onest, de plin de căinţă, ce se apropie de obiect cu precauţii pioase, se îndepărtează brusc de el dintr-un fel de pudoare sau din timiditate faţă de complexitatea lucrurilor şi care, în cele din urmă, ne pune dintr-o dată înainte monstrul plin de bale, dar aproape fără să-l atingă, datorită virtuţii magice a unei imagini. Toate acestea sînt oare psihologie? Poate că Nathalie Sarraute, mare admiratoare a lui Dostoievski, ar vrea să ne facă să credem aceasta. În ceea ce mă priveşte, socotesc că, lăsînd să se ghicească o autenticitate insesizabilă, arătînd acel du-te vino neîncetat dintre particular şi general, încercînd să zugrăvească lumea liniştitoare şi dezolată a inautenticului, ea a pus la punct o tehnică ce îi îngăduie să ajungă, dincolo de psihologic, la realitatea umană, surprinsă în însăşi existenţa ei.

(*Le Portrait d'un inconnu* — prefaţă, 1947)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

NATHALIE SARRAUTE

Uzurparea personajului

Zadarnic se prefac criticii, ca nişte buni pedagogi, că nu observă nimic, nescăpînd, dimpotrivă, nici un prilej pentru a proclama pe tonul cu care sînt proclamate marile adevăruri că romanul, după cîte ştiu, este şi va rămîne totdeauna, înainte de orice, « o povestire în cadrul căreia acţionează şi trăiesc o seamă de personaje », că un romancier nu este vrednic de acest nume decît dacă este capabil să « creadă » în personajele sale, ceea ce îi îngăduie să le facă să pară « vii » şi să le dea o « densitate romanescă » ; zadarnic împart cu nemiluita elogii celor ce ştiu încă, precum Balzac sau Flaubert, « să construiască » un erou de roman şi să adauge încă o « figură de neuitat » la şirul figurilor de neuitat cu care ne-au populat universul atîţia maeştri iluştri ; zadarnic îi încîntă pe tinerii scriitori vorbindu-le despre minunata răsplată ce-i aşteaptă, se pare, pe cei ce nu-şi pierd credinţa : acel moment binecunoscut de cîţiva « adevăraţi romancieri », cînd personajul, într-atît este de mare credinţa autorului în el, şi interesul pe care i-l poartă, începe dintr-o dată, precum mesele de spiritism, însufleţit de un fluid misterios, să se mişte singur, tîrîndu-l după sine şi pe creatorul său fericit că nu-i mai rămîne decît să se lase, la rîndu-i, călăuzit de cel pe care l-a creat ; în sfîrşit, zadarnic criticii adaugă şi ameninţări la făgăduinţi, avertizîndu-i pe romancieri că, dacă nu iau seama, cinematograful, rivalul lor mai bine înarmat, le va răpi sceptrul din mîinile nevrednice. Nici reproşuri şi nici încurajări nu izbutesc să reînvie o credinţă aproape moartă.

Şi, după toate aparenţele, nu numai romancierul nu mai crede în personajele sale, dar nici cititorul, pe de altă parte, nu mai izbuteşte să creadă în ele. Astfel, lipsit de acest îndoit sprijin, credinţa în el a romancierului şi a cititorului, care-l făcea să stea în picioare, şi să poarte pe umerii lui laţi întreaga povară a povestirii, personajul începe să se clatine şi să se desfacă în bucăţi.

Începînd din timpurile fericite ale romanului *Eugénie Grandet* cînd, ajuns în culmea puterii, trona între cititor şi romancier, obiect al fervoarei lor comune, precum Sfinţii din tablourile primitivilor între donatori, el şi-a pierdut treptat toate atributele şi prerogativele.

Era cît se poate de bogat înzestrat, copleşit cu bunuri de toate felurile, înconjurat cu o minuţioasă grijă ; nimic nu-i lipsea, începînd cu cataramele de argint ce-i împodobeau pantalonii şi pînă la negul străbătut de vinişoare de pe vîrful nasului. Treptat, a pierdut totul : şi-a pierdut strămoşii, casa zidită cu mare grijă, ticsită din pivniţă şi pînă în pod cu tot felul de obiecte, pînă la cele mai mărunte fleacuri, proprietăţile

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi titlurile de rentă, veşmintele, trupul, chipul, şi, mai ales, acel bun nepreţuit, ce nu-i aparţinea decît lui, caracterul, şi pînă şi numele.

Astăzi sîntem năpădiţi de tot mai multe opere literare ce se pretind încă a fi romane, şi în care o fiinţă fără contururi, ce nu poate fi definită, insesizabilă şi invizibilă, un « eu » anonim ce este totul şi nu este nimic, şi care nu este cele mai adeseori decît un reflex al autorului însuşi, a uzurpat rolul eroului principal şi ocupă locul de onoare. Personajele ce-l înconjoară, lipsite de existenţă proprie, nu mai sînt decît viziuni, vise, coşmare, iluzii, reflexe, modalităţi sau dependenţe ale acestui « eu » atotputernic.

Şi ne-am putea linişti gîndindu-ne că acest procedeu este efectul unui egocentrism propriu adolescenţei, al unei timidităţi sau al unei lipse de experienţă de debutant, dacă această maladie juvenilă nu ar fi afectat tocmai operele cele mai importante ale timpului nostru (de la *În căutarea timpului pierdut* şi *Paludii* şi pînă la *Miracolul trandafirului*, *Caietele lui Malte Laurids Brigge*, *Călătorie pînă la capătul nopţii* şi *Greaţa*), cele în care autorii lor au arătat de la bun început atîta măiestrie şi o atît de mare forţă de atac.

Într-adevăr, această evoluţie actuală a personajului de roman se arată a fi întru totul opusă ideii de regresiune la un stadiu infantil.

Ea este dovada prezenţei, la autor şi totodată la cititor, a unei stări de spirit nespus de sofisticată. Nu numai că privesc cu neîncredere personajul de roman, ci, prin el, se privesc cu neîncredere unul pe celălalt. El era terenul comun, baza solidă de pe care puteau, printr-o strădanie comună, să se avînte către noi căutări şi descoperiri. A devenit locul neîncrederii lor reciproce, terenul devastat pe care se înfruntă. Cînd îi examinezi situaţia actuală, eşti ispitit să-ţi spui că ea ilustrează de minune cuvintele lui Stendhal: « Geniul bănuielii s-a ivit în lume ». Am intrat în era bănuielii. [. . .]

Trebuie însă să fim drepţi cu cititorul şi să recunoaştem că nu a refuzat niciodată prea mult timp să-i urmeze pe autori pe noi piste. Nicicînd el nu s-a dat cu adevărat îndărăt în faţa efortului ce i se cerea. Cînd consimţea să cerceteze cu minuţioasă atenţie fiecare amănunt al costumului lui Grandet şi fiecare obiect din casa lui, să-i evalueze plopii şi pogoanele de vie şi să-i supravegheze operaţiile de bursă, nu o făcea pentru că îi plăceau realităţile solide şi nici pentru că simţea nevoia să se adăpostească la căldurică, în sînul unui univers cunoscut, cu liniştitoare contururi. El ştia prea bine încotro era condus. Şi că ţinta nu era uşor de atins.

Sub aceste aparenţe familiare se ascundea ceva insolit şi violent. Toate gesturile personajelor arătau un anume aspect al acestui ceva; cel mai neînsemnat bibelou îi punea în lumină o faţetă. Tocmai acest lucru trebuia scos la iveală, explorat pînă la extrema limită, scotocit pînă în ungherele cele mai ascunse: o materie densă, nouă, ce opunea rezistenţă efortului de a o descoperi şi aţîţa pasiunea căutării. Conştiinţa acestui efort şi a validităţii căutării justifica îndrăzneala cu care autorul, fără să se teamă că cititorul îşi va pierde răbdarea, îl obliga să participe la acele cercetări scotocitoare de gospodină, la acele socoteli de notar, la acele evaluări de agent de licitaţie. Ea justifica docilitatea cititorului. Aici trebuia căutat, şi asta o ştiau prea bine amîndoi, acel ceva ce-i preocupa în aceeaşi măsură. Aici şi nicăieri altundeva: tot atît de inseparabil de obiect pe cît era într-un tablou de Chardin culoarea galbenă de lămîie, sau într-o pînză de Veronese albastrul de cer. După cum culoarea galbenă *era* lămîia, iar culoarea albastră cerul, neputînd fi concepute separat, avariţia *era* Grandet, îi constituia substanţa, îl umplea pe de-a-ntregul, şi primea la rîndu-i de la el formă şi vigoare.

Cu cît obiectul era mai solid construit, mai bine înjghebat, mai bogat împodobit, cu atît mai bogată şi mai nuanţată era materia.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

E oare vina cititorului dacă, de atunci încoace, această materie a dobîndit pentru el consistența moale și gustul fad al hranei gata mestecate, iar obiectul în care astăzi unii scriitori vor s-o închidă, aparența plată a unui *trompe-l'œil ?*

Viața la care, în cele din urmă, totul se reduce în artă (acea « intensitate a vieții » în care, spunea Gide, « stă valoarea unui lucru »), a părăsit acele forme odinioară atît de pline de făgăduinți, spre a sălășlui în altă parte. În mișcarea ei neîncetată, ce o face să se deplaseze către acea linie mobilă unde ajunge la un moment dat căutarea și către care țintește întreg efortul, a sfărîmat cadrul vechiului roman și a azvîrlit, unul după altul, vechile accesorii inutile [. . .].

El a cunoscut opera lui Joyce, Proust și Freud ; curgerea, pe care nimic nu te face să o întrevezi dinafară, a monologului interior, colcăiala infinită a vieții psihologice și vastele regiuni încă abia defrișate ale inconștientului. A văzut căzînd pereții groși ce despărțeau personajele între ele, și pe eroul de roman devenind o limită arbitrară, un decupaj convențional practicat în trama comună pe care fiecare o conține în întregime, și care captează și reține în ochiurile ei nenumărate întregul univers. Precum chirurgul ce-și fixează privirea pe un anume loc asupra căruia trebuie să-și concentreze tot efortul, izolîndu-l de trupul adormit, el a fost pus în situația de a-și concentra întreaga atenție și curiozitate asupra vreunei stări psihologice noi, uitînd de personajul imobil ce-i slujește întîmplător drept suport. A văzut timpul încetînd a mai fi acel curent rapid ce împingea intriga înainte, pentru a deveni o apă stătătoare în adîncul căreia se elaborează lente și subtile descompuneri ; a văzut cum actele noastre își pierd mobilele curente și semnificațiile admise, cum apar sentimente necunoscute, și cum pînă și cele mai cunoscute își schimbă înfățișarea și numele. [. . .]

Bineînțeles că toate aceste sentimente ale cititorului față de roman sînt cu atît mai bine știute de către autor cu cît el însuși le resimte în calitate de cititor, și adeseori de cititor foarte avizat.

De aceea, cînd se gîndește să compună o povestire, și cînd își spune că va trebui, sub privirea malițioasă a cititorului, să se hotărască să scrie : « Marchiza ieși în oraș la ora cinci », el șovăie, simte cum îi piere orice curaj, nu, hotărît lucru, nu poate.

Dacă, adunîndu-și tot curajul de care este în stare, se hotărăște să nu se ocupe după cum tradiția o cere, de marchiză, și să nu vorbească decît de ceea ce îl interesează pe el astăzi, își dă seama că tonul impersonal, atît de bine adaptat necesităților vechiului roman, nu se mai potrivește cu stările complexe și aproape imperceptibile pe care încearcă să le descopere. Aceste stări, într-adevăr, sînt precum acele fenomene ale fizicii moderne, atît de infime și delicate încît nici chiar o rază de lumină nu le poate lumina fără să le tulbure și să le deformeze. De aceea, de îndată ce romancierul încearcă să le descrie fără să-și dezvăluie prezența, i se pare că îl aude pe cititor cum, asemenea copilului căruia maică-sa îi citea pentru prima oară o povestire, îl oprește și îl întreabă : « Cine spune asta ? » [. . .]

Astăzi, fiecare știe fără a mai fi nevoie să i se spună, că « Doamna Bovary sînt eu ». Și devreme ce acum important nu este în primul rînd să lungești la nesfîrșit lista tipurilor literare, ci să arăți coexistența unor sentimente contradictorii, redînd, în măsura posibilului, bogăția și complexitatea vieții psihologice, scriitorul, de fapt, vorbește de sine. [. . .]

Iată de ce personajul nu mai este astăzi decît propria lui umbră. Parcă fără voie se mai hotărăște romancierul să-i acorde tot ceea ce îl poate face prea ușor reperabil : aspect fizic, gesturi, acțiuni, senzații, sentimente curente, studiate și cunoscute de multă vreme, ce contribuie a-l face cu atîta ușurință să pară viu și îi oferă cititorului o priză atît de comodă (« Nici măcar o singură dată, spune Proust într-o scrisoare către Robert Dreyfus, vreunul dintre personajele mele nu închide o fe-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reastră, nu se spală pe mîini, nu îmbracă un pardesiu, nu spune vreo formulă de prezentare. Dacă există ceva nou în această carte, este măcar acest lucru . . .). Chiar numele, pe care este silit să i-l dea, devine stînjenitor pentru romancier. Gide evită să dea personajelor sale nume patronimice ce riscă să le implanteze de la bun început într-un univers prea asemănător cu cel al cititorului, şi preferă prenumele mai puţin uzuale. Eroul lui Kafka nu are drept nume decît o iniţială, cea a lui Kafka însuşi. Joyce desemnează prin H.C.E., iniţiale ce îngăduie multiple interpretări, eroul proteiform din *Finnegan's Wake*.

Şi înseamnă să înţelegem întrutotul greşit îndrăzneaţa şi foarte valabila tentativă a lui Faulkner, atît de revelatoare în ceea ce priveşte preocupările romancierilor actuali,dacă punem pe seama unei necesităţi perverse şi copilăreşti de a-l mistifica pe cititor procedeul folosit de el în *Zgomotul şi furia*, care constă în a numi cu acelaşi prenume două personaje diferite [. . .]. În loc să se lase călăuzit de semnele pe care le oferă lenei şi grabei sale deprinderile vieţii cotidiene, el trebuie, pentru a identifica personajele, să le recunoască de îndată, precum autorul, însuşi dinlăuntru, datorită unor indicii ce nu-i sînt dezvăluite decît dacă, renunţînd la habitudinile sale de con-fort, se cufundă în ele tot atît de adînc cît şi autorul, împărtăşindu-i viziunea [. . .].

Bănuiala, ce este pe cale de a distruge personajul şi întregul aparat desuet ce-i asigura puterea, este una dintre acele reacţii morbide prin care un organism se apără şi îşi află un nou echilibru. Ea îl obligă pe romancier să se achite de ceea ce este, spune Philip Toynbee, amintind cuvintele lui Flaubert, « obligaţia sa cea mai profundă: să descopere noutatea », şi îl împiedică să comită « crima sa cea mai gravă: să repete descoperirile predecesorilor săi ».

(L'ère du soupçon—1950)

În româneşte de IRINA MAVRODIN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LEONID LEONOV

Formă și destin

. . . Nu odată s-a afirmat că romanul este o specie învechită, că ar fi bolnav, ba chiar că a și decedat și că ne trebuie un roman calitativ nou, care să excludă totalmente acea combustiune internă umană care a constituit principalul mijloc de progres, pînă acum, în literatura lumii.

. . . Marii creatori din trecut, între alții Balzac, nu și-au prea pierdut vremea cu asemenea discuții. Oamenii aceștia își umpleau brațele cu materialul necesar, pe care-l prelucrau muncind din greu, fără să observe cum trec zilele și purtînd o luptă inegală cu cei mai neobișnuiți monștri ai vremii lor. Oamenii aceștia trăiau din plin. Și de erau îndrăgostiți, nășteau urmași mulți, chiar dacă nu întotdeauna de o excepțională frumusețe, dar de o excepțională sănătate, care continuau să slujească omenirii. Oamenii care nasc, care generează, care creează idei nu-și pierd puterile pentru a discuta probleme în ultimă instanță inutile: la ce bun viața, la ce bun soarele, la ce bun omul? N-au timp de așa ceva. Ei descoperă continente necunoscute, trăiesc victorii, dau bătălii, suferă în tranșee, așează din temelii capitale ce vor înflori doar peste veacuri și destinul lor viguros domină biografiile generațiilor următoare. Asemenea oameni nu mor de oboseală sau de suferință, cît mai ales de amărăciune că n-au făcut de patru ori mai mult, că n-au putut să ducă la îndeplinire toate planurile concepute. De ce oare spun unii că la etapa istorică dată s-a zis și cu omul și cu romanul? Oare nu ne-a mai rămas nimic de descoperit? Nu mai avem pentru ce lupta? Să fie atît de evident impasul încît nici n-ar mai merita să ne naștem pe lume? . . .

Într-un cuvînt, vreau să fac o pledoarie întru apărarea romanului. Port un respect infinit oricăror unelte ale trecutului, slujitori docili ai forței noastre creatoare și a celor făurite de mîna omului. Ador vechile săbii tocite în dueluri de moarte, sau condeiul școlăresc păstrat în muzeul « Dostoievski », cu care autorul a scris romanul *Frații Karamazov*. Ar fi păcat să aruncăm pe geam asemenea unelte. Și dacă e vorba de autorul la care ne-am referit, de n-ar fi fost moartea, condeiul acesta i-ar fi slujit să mai scrie multe alte opere literare. Într-un cuvînt, romanul este o excelentă unealtă care a dat multe roade în istoria culturii. Singura perfecționare care o pot aduce deceniile următoare este pe linia unei creșteri a densității sale ca idee și imagine în conformitate cu noile cuceriri ale spiritului și intelectului nostru.

La noi în Rusia, asemenea meditații se desfășoară de obicei în condiții deosebit de tragice, poate datorită geografiei extremiste și diapazonului istoric atît de vari-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

abil, poate şi datorită distanţelor astronomice adesea de neînţeles pentru Europa. Oare nu din aceste cauze marii scriitori ai veacului trecut erau preocupaţi în mod deosebit, alături de problemele curente ale vieţii, de scopul final, de dragul căruia merita să întreprinzi călătorii îndelungi în regiunile cele mai îndepărtate, adevărate funduri de ţară ale vieţii ruseşti de altădată.

În apus există de mult gluma că în ţara noastră fiecare musculiţă este luată în serios şi că, de obicei, ceea ce e adevărat, sîntem înclinaţi să judecăm sever chiar lucrurile mărunte. Dar, după toate cele îndurate dealungul epocilor istorice, cred că avem dreptul să privim viitorul cu o severă atenţie.

Dacă în limba latină cuvîntul *vates* însemna în acelaşi timp şi prooroc şi poet, nu ar fi oare cazul ca toţi cei care ne ocupăm de scris să ne impunem îndatoriri pline de sacrificiu, dar în acelaşi timp şi pline de nobleţe?

S-ar părea că noi, cei ce trăim astăzi, nu avem motive să fim foarte pesimişti. ... Progresul civilizaţiei merge înainte victorios ... Dar uitaţi-vă cum oscilează indicativul manometrelor care măsoară bunăstarea spirituală a lumii, ce zgomote ciudate subterane se aud vestind nu numai trezirea unor străfunduri sau naşterea unor idei novatoare, dar şi multe altele.

Curba demonstrînd puterea, progresul omenirii creşte brusc în ultima vreme pe verticală în sus. Unii spun că rapiditatea cu care trăim duce la sporirea densităţii impresiilor, cu alte cuvinte prelungeşte viaţa. Dar trebuie să ne gîndim că, în acest ritm rapid al progresului, orice fir de nisip poate provoca explozia turbinei civilizaţiei ! La o presiune atît de mare, numai autocontrolul uman cel mai riguros, o absolută puritate morală, pot preveni consecinţe nedorite ...

Iubesc nemăsurat de mult civilizaţia noastră de pe pămînt şi de aceea sînt îngrijorat de destinul ei; văd încă cel mai mare miracol ce lumea l-a făurit vreodată. Cît trăiesc, nu mă pot desfăta îndeajuns privind acest pupitru de comandă miraculos, unde apeşi pe un buton şi ţîşneşte la alegere una sau alta din binefacerile vieţii: apă, lumină, căldură, energie, raze solare dătătoare de viaţă ... Şi mai aşteaptă să fie depistate şi însuşite zeci de alte izvoare de binefacere — care vor potoli necesităţi ale omului încă necunoscute.

Nu pot să nu mă înspăimînt la gîndul că din cauza vreunei greşeli a noastre, această lume va dispare, rămînînd doar grotele paleoliticului inferior ... Noi, cei care lucrăm cu imaginaţia, ne putem închipui destul de uşor la ce consecinţe tragice poate duce o greşeală generală. Spre deosebire de păsările cerului, noi trebuie să ne gîndim în fiecare zi la ce se va întîmpla mîine.

(Din volumul de articole *Literatura i vremia*, Moscova, 1967, Ed. Molodaia Gvardia)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELSA MORANTE

Romanul, o imagine deplină a universului real

Pentru a evita orice neînţelegere, cred că e necesar să ne punem de acord chiar de la început asupra definiţiei romanului. Mi se pare, într-adevăr, că în această privinţă mai există unele convenţii, cu totul exterioare, care limitează sau confundă judecăţile. După opinia curentă, ar merita titlul de roman orice naraţiune în proză care să fie legată în părţile ei componente de o tramă unitară şi al cărei volum de hîrtie să atingă o greutate care să nu fie sub nivelul unui anumit număr de hectograme. Deci, în consecinţă, se întîmplă, că ori de cîte ori cineva a umplut trei sute de pagini cu nimicuri, sau a lungit pînă la alte trei sute de pagini o nuveluţă plăcută, să fie considerat autor de romane. Pe de altă parte, din lipsa unuia sau a două hectograme, unele modele perfecte de roman sînt clasificate cu totul în alte categorii, aşa cum ar fi de pildă « Stepa » de Cehov.

În afară de aceasta, se mai întîmplă, de asemenea, ca după rigidele şi uneori incoerentele determinări ale « genurilor », istoriile literare academice — atunci cînd tratează despre roman, să numere, de exemplu, printre romane — cum e şi firesc de altfel —, « Măgarul de aur » sau « Don Quijote », dar nu şi « Eneida » sau, bunăoară, « Orlando Furioso », care totuşi, în substanţa lor, sînt absolut nişte romane adevărate, şi ar trebui să fie studiate sub acelaşi titlu ca şi primele două. Din punctul de vedere al artei construirii unui roman, nu are nici o importanţă faptul că acestea au fost scrise în proză iar celelalte în versuri. Şi în arta teatrului pot exista drame în versuri sau în proză, fără a se stabili în consecinţă, din acest motiv, două « genuri » distincte. « Livada cu vişini » aparţine tot atît de mult artei teatrale ca şi « The Cocktail Party ».

În ceea ce mă priveşte, mărturisesc că sînt gata să consider, de pildă, roman chiar « Canţonierul » lui Petrarca sau « Sonetele » lui Shakespeare (pentru aceleaşi considerente pentru care numim printre romane « La Princesse de Clèves » sau « À la recherche du temps perdu »).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

moduri și forme categoric legate de genul eseistic, această deosebire nu o intîlnim numai în epoca modernă, ci în toate epocile. « Divina Comedie », spre deosebire de « Iliada », e un roman eseistic; și « Logodnicii » la fel, spre deosebire de « Familia Malavoglia ». Tot astfel cum astăzi romanul lui Musil e considerat un roman eseistic, lucru pe care nu-l putem spune despre cel al lui Hemingway; dar însăși coexistența valabilă a acestor doi autori ar putea pînă la urmă să dovedească că nu se poate stabili o precumpănire decisivă a unei forme asupra celeilalte în romanul contemporan.

Eu cred, într-adevăr, că alegerea între cele două forme depinde, mai mult decît de posibilele contingențe externe, de geniul care deosebește un autor de altul. Știm cu toții, de fapt, că rațiunea și imaginația se echilibrează prin natura lor în orice persoană umană în mod diferit; dar că prin armonia lor diferită, cele două funcții sînt la fel de necesare salvării și supraviețuirii fiecărei culturi.

Fără una sau alta din aceste două funcțiuni — deși echilibrate în mod diferit — e cu neputință să descoperim esența adevărată a lucrurilor. Și dacă romancierul — ca de altfel orice artist — se deosebește în special prin calitatea sa imaginativă, i se mai cere pe deasupra să fie înzestrat cu o judecată superioară. Altminteri nu i-ar fi posibil să organizeze în chip fericit în părțile sale componente acel mic model de arhitectură a lumii care se configurează în orice roman adevărat.

Această inteligență atît de necesară, se demonstrează însă, desigur, a fi cu atît mai generoasă și mai limpede cu cît ea nu trădează printre rîndurile paginilor prezența autorului, ci pare că se exprimă spontan din structura lucrurilor reprezentate, ca o proprietate firească a lor. Atunci se atinge cea mai încîntătoare frumusețe umană: aceea în care rațiunea se confundă cu grația. Și tocmai aceasta este frumusețea anumitor capodopere de *pură reprezentare*.

În această privință, e sigur că romancierii (chiar și eseiștii) nu sînt totdeauna conștienți de toate adevărurile pe care le descoperă, dar aceasta nu are în fond nici o importanță, deoarece adevărurile exprimate sînt dezvăluite pentru ceilalți, mai curînd decît pentru ei. Ceea ce contează, nu e conștiința mijloacelor sau a rezultatelor lor, ci fidelitatea dezinteresată în fața angajării unice: aceea de a întreba sincer viața reală, pentru ca ea să ne dea în schimb ca răspuns adevărul ei unic.

Această întrebare eternă a oricărui poet de pretutindeni e astăzi, mai mult ca oricînd, pentru romancier, o cerință imperioasă nu numai din punctul de vedere al inspirației, ci și al conștiinței sale. Și cu atît mai mult, deci, sună echivoc și distonant vocile anumitor mici recenzenți de romane cînd vorbesc arbitrar despre *angajare* și *evaziune*, dovedind cu sărmanele lor criterii doar deficiența lor critică și umană. Ei ignoră evident că un roman *frumos* (și deci *adevărat*) e întotdeauna rezultatul unei supreme *angajări* morale, că romanul *fals* (și deci *urît*) e întotdeauna rezultatul unei evadări de la cea dintîi și necesară angajare a romancierului, care este adevărul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Adevăratul romancier nu trebuie să se preocupe şi cu atît mai puţin să-şi impună ca program să pară nou şi modern: căci el este fără voia lui, chiar dacă nu reuşeşte chiar de la început să pară astfel unora, celor inferiori în special, şi cu toate că ei înşişi, să zicem, încearcă să nu fie. Şi cum ar putea fi altfel, cînd el trăieşte ca *om* evenimentele epocii sale, iar ca artist devine însuşi centrul sensibil (cu voie sau fără voie) al vremurilor sale, al fenomenelor contemporane şi al « relaţiilor » înconjurătoare !

O experienţă umană, trăită şi exprimată cu sinceritate, e totdeauna unică şi mereu nouă şi valoarea adevărului ei e infinită, dacă reprezentarea ei e opera unui poet adevărat. Dar, ca experienţă umană, ea e definită, de asemeni, în chip necesar de dimensiunile umane ale spaţiului şi timpului, şi de aceea oricare ar fi mărturia sa, ea va însuma obligatoriu întotdeauna şi realitatea definită a spaţiului şi timpului în care s-a exprimat. Un adevărat romancier, aşadar, — oricare ar fi evenimentul sau destinul individual sau colectiv care oferă pretextul romanelor sale — va comunica întotdeauna, în mod absolut, generaţiilor contemporane şi viitoare şi cele mai profunde adevăruri asupra « locului geografic » şi a « timpului istoric » în care şi-a consumat propria experienţă umană.

Valoarea, chiar şi *istorică* a unui roman, nu depinde de pretextele sale narative, ci de adevărurile sale. Îi revine inteligenţei, libertăţii de gîndire şi atenţiei contemporanilor meritul de a-şi recunoaşte propriile adevăruri trăite — ascunse sau nemărturisite — în reprezentările poeţilor lor. Fapt e că — asemeni tuturor dimensiunilor umane convenţionale — şi aceea a « timpului istoric » devine adesea (în minţile neeliberate) o prejudecată.

Eu mă voi feri totuşi de această prejudecată contradictorie. Arta nu poate, din principiu, să adopte refuzul convenţiilor. Simbolurile poetice, prin valoarea lor universală, sînt toate, în sine, nişte convenţii fără de care nici un adevăr poetic n-ar putea fi comunicat. Evenimentele istorice, inclusiv cele contemporane, au oferit în trecut bogate valori simbolice poeţilor: dovada e că s-a născut, de pildă, un poem ca « Război şi Pace ». Şi fie ca anumite fenomene istorice atroce ale secolului nostru să poată deveni într-o zi simbolurile viitoare ale unor adevăruri evidente, demne de a fi întruchipate într-o valoare poetică infinită, atît pentru noi contemporanii cît şi pentru cei ce vor veni după noi.

(Răspunsuri la ancheta revistei « Nuovi Argomenti, » nr. 38—39/1959)

În româneşte de ŞTEFAN DELUREANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SAUL BELLOW

Universalizarea romanului

I. Perioada de internaţionalizare a romanului s-a terminar sau pot încă scriitorii din Statele Unite să înveţe ceva de la cei europeni, în special de la confraţii lor contemporani din Franţa şi Germania?

B. Literatura, ca şi pictura, depăşeşte azi barierele naţionale. De fapt reprezenta dintotdeauna o mişcare internaţional-europeană, pe cale să devină acum universală. În fiecare an ni se oferă tot mai multe cărţi japoneze, indiene şi africane iar respectivii autori japonezi, indieni şi africani ne citesc desigur, şi ei. Mie mi se pare că scriitorii francezi şi germani din ultima vreme au luat mai mult de la americani, decît au fost în stare americanii să ia de la ei.

I. Ar putea oare scriitorii din Statele Unite să înveţe ceva de la scriitorii europeni, îndeosebi de la cei francezi şi germani mai recenţi?

B. Nu-s prea încîntat de romanele franceze mai noi. Deşi unele din ele arată o puternică influenţă americană. Francezii au fost dintotdeauna atraşi de literatura noastră. Într-o vreme erau îndrăgostiţi de Fenimore Cooper şi Buffalo Bill; suprarealiştii erau extaziaţi de Nick Carter, iar Gide îl iubea pe Dashiel Hammett. Sartre a înghiţit o puternică doză de Dos Passos. După părerea mea, greşeala principală a romanelor franceze actuale e că sînt excesiv conceptuale. Ele se sprijină prea mult pe istoria filozofiei . . . Stilul *école normale* îşi pune vizibil amprenta pe multe din ele. Adeseori romanele franţuzeşti iau forma unei demonstraţii logice sau dezvoltă în mod sistematic nişte postulate. Prefer să-mi învăţ filosofia de la filosofi. Asta nu înseamnă că mă opun ideilor în roman. Un mare defect al romancierilor americani este evitarea gîndirii. Uneori ei par să ia o atitudine anti-intelectuală pentru a se identifica cu masa americanilor şi se comportă ca nişte populişti neduşi la şcoală. Ceea ce-i fals. Cei mai mulţi dintre ei sînt foarte sofisticaţi.

I. Schiţaţi un plan general al romanelor dumneavoastră înainte de a le scrie?

B. Aş dori să fiu în stare s-o fac.

I. În ce măsură sînteţi preocupat de structura romanelor dumneavoastră?

B. Pînă la insomnie, dar după cît se pare nu pot face nimic în chestiunea asta.

I. Începeţi cărţile, deobicei, cu un concept sau cu o fabulă?

B. Fabula e un termen aristotelic şi nu mă simt deajuns de puternic ca să mă măsor cu această noţiune. Fără îndoială însă că pornesc cu ceva ce ar putea fi descris drept un concept — o idee de lucru, un sentiment, un fel de excitaţie.

I. În ce măsură consideraţi romanele dumneavoastră ca o metodă de rezolvare a unor probleme?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

B. În străinătate există în general impresia că nu ne putem justifica existența. Dacă aș împărtăși acest sentiment n-aș mai trebui să scriu romane.

I. Vi se întîmplă vreodată ca în febra scrisului să vă pomeniți că adoptați o poziție cu care în mod conștient nu ați fi de acord?

B. Da, foarte des, și cred că acesta e semnul cel mai adevărat că lucrez bine. Dacă totul merge cum vrei și nu simți nici un fel de opoziție, e foarte probabil că te afli într-o găoace, rege al spațiului infinit.

I. În ce măsură personajele dumneavoastră devin independente?

B. Dacă le împovărez făcîndu-le să aibă o atitudine plată sau inertă, se pare că nu acceptă așa ceva. Adevăratul motiv al scrierii nu este încercarea de a ajunge la o scriitură netedă ci de a descoperi adevărul intern al personajelor.

I. Ați vrea să ne împărtășiți cîteva păreri despre scriitorii contemporani?

B. De fapt evit să discut despre scriitorii contemporani. Aș vrea să spun că-l admir foarte mult pe J.F. Powers. Mi-a plăcut deajuns de mult *The Ginger Man* al lui Mr. Donleavy. Am considerat romanul foarte amuzant și emancipat. Îl admir pe John Cheever, pe Wright Morris, pe Ralph Ellison, pe William Gaddis și pe mulți alții . . . În literatura modernă există tendința de a cîștiga o anume suplețe împotriva restricțiilor impuse de generațiile americane. Lui Samuel Butler, de pildă, îi plăca eliberarea de atitudinile și de retorica victoriană. Anderson și Hemingway deasemeni. Donleavy se desprinde de regulile bunului roman, ca de dogmele responsabilității, căsătoriei etc. Fără îndoială că astfel ucizi niște cadavre. Căsătoria, toți o atacă. Familia, toată lumea se leagă de ea. Nu e prea greu să fii radical în felul acesta, cînd opinia burgheziei e aproape în întregime de partea ta. Scriitorii nu sînt atît de radicali pe cît ar vrea să pară. Adică, ei simt o nevoie puternică de a lua poziții extreme dar imaginația nu ține pasul cu nevoia. Lumea este infinit mai senzațională decît închipuirile lor. Ei nu pot ține pasul cu ea și asta îi exasperează.

(. . .)

I. Ce părere aveți despre critica modernă?

B. Am sentimentul că cea mai mare parte a criticii e o formă rivală de literatură imaginativă. Înainte atitudinea mea față de critică era total ostilă. Acum a început să se schimbe. . .

Cei mai buni dintre scriitorii moderni au un aparat teoretic formidabil — Joyce, Mann, Eliot, Yeats, Pound . . . Este un articol de credință modern că nu trebuie să repeți ceea ce s-a mai făcut și fiecare artist de avangardă se teme de superfluu și are oroare de gesturi orgolioase. Ar trebui ca funcția criticii să fie aceea de a elibera imaginația scriitorilor de povara comparației istorice. În cazul în care critica ar răspunde acestei obligații, imaginația romancierului ar putea fi degrevată.

I. Ați vrea să ne spuneți cîte ceva despre felul în care scrieți?

B. Fiecare scriitor învață să facă o serie de lucruri în mod expert și adesea este tentat, cînd e în încurcătură, să joace cu multă pricepere. Adică atunci cînd are îndoieli, el face ce știe mai bine. Are încredere în priceperea sa ca oricare alt profesionist. Cînd lucrul acesta se întîmplă, atunci el nu mai este un artist — a eșuat . . . În literatură a fi meșteșugar înseamnă sclavie iar literatura noastră este teribil de profesionalizată și mărginită.

(The Contemporary Writer, 1972)

În românește de RADU LUPAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

«... Un scriitor înspăimîntător de realist»

« Acum, că sîntem singuri, între prieteni, aş vrea să vă solicit complicitatea şi, cu ajutorul dumneavoastră, să păstrez aşa cum se cuvine amintirea acestei zile, prima din viaţa mea în care am venit personal şi în deplinătatea facultăţilor mele intelectuale pentru a realiza deodată două din lucrurile pe care îmi propusesem să nu le fac niciodată: să primesc un premiu şi să ţin un discurs.

Întotdeauna am crezut, împotriva altor păreri respectabile, că noi, scriitorii, nu am venit pe lume pentru a fi încununaţi cu lauri. Întotdeauna am crezut, şi mulţi dintre dumneavoastră ştiu aceasta, că orice omagiu public e un început de îmbălsămare. Întotdeauna am crezut, în sfîrşit, că scriitorii nu sînt scriitori prin propriile lor merite, ci prin nefericirea de a nu fi altceva şi că munca noastră solitară nu trebuie să ne aducă alte recompense sau privilegii decît cele pe care le merită cizmarul pentru pantofii ieşiţi din mîna lui.»

(Din discursul rostit la primirea premiului « Romulo Gallegos », Caracas, 2 august 1972)

« În fond, un scriitor nu scrie decît o singură carte. Greu e să-ţi dai seama care e cartea pe care o scrie. În cazul meu s-a spus că este cartea despre Macondo. Dar dacă te gîndeşti mai bine, vei vedea că nu este cartea despre Macondo, ci cartea despre singurătate ... Despre *Un veac de singurătate* s-au scris tone de hîrtie, s-au spus o mulţime de lucruri importante, dar nimeni nu a atins aspectul care m-a interesat cel mai mult atunci cînd am scos cartea şi anume ideea că singurătatea este contrariul solidarităţii şi cred că aceasta este esenţa cărţii. Aşa se explică frustarea stirpei Buendía, frustrarea mediului, frustrarea satului Macondo. Cred că aici este vorba de un concept politic: singurătatea considerată ca negaţie a solidarităţii este un concept politic de cea mai mare importanţă.

Cred că am ajuns la maturitatea politică abia atunci cînd mi-am dat seama că realitatea cuprinde miturile oamenilor, cerinţe-credinţele care nu se nasc din nimic, ci sînt create de oameni, sînt viaţa lor cotidiană şi intervin în biruinţele şi eşecurile lor. Mi-am dat seama că realitatea nu înseamnă numai violenţa poliţiştilor care trag în grevişti, ci întreaga mitologie a oamenilor, legendele lor, tot ceea ce face parte integrantă din viaţa lor şi trebuie incorporat în literatură ».

(Din interviul acordat lui González Bermejo, *García Márquez: ahora dos cientos años de soledad*, în *Casa de le Americas*, nr. 63 noviembre-diciembre, la Habana, 1970)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Romanul ideal ar fi pentru mine un roman absolut liber, care să vorbească elocvent conştiinţelor nu numai prin conţinutul său politic şi social, ci şi prin puterea de pătrundere în realitate; dacă se poate, un roman care să răstoarne realitatea și să ne-o arate așa cum este pe partea cealaltă ».

« Cred că sînt un scriitor înspăimîntător de realist, fiindcă socotesc că în America Latină totul este posibil, totul este real; cred că trebuie să încorporăm în cărţile noastre această fantastică realitate latino-americană şi să încercăm să facem ca literatura să corespundă vieţii noastre, unde se întîmplă în fiecare zi lucrurile cele mai extraordinare ».

(Din interviul acordat lui Armando Durán, *Conversaciones con Garcia Márquez*, în *Revista nacional de cultura*, julio-agosto-setiembre, Caracas, 1968).

Problema cea mai importantă pentru mine a fost să şterg linia de demarcaţie care separă ceea ce pare real de ceea ce pare fantastic, fiindcă în lumea pe care încerc s-o evoc această barieră nu există. Aveam nevoie de un ton convingător care prin propriul său prestigiu să facă verosimile lucruri aparent neverosimile, şi asta fără să tulbure unitatea naraţiunii . . .

(Din interviul luat de Gonzales Bermejo pentru revista *Casa de las Americas*)

Mă interesează tot ce a fost istorie la un moment dat. Ordinea cronologică nu mă priveşte cîtuşi de puţin. Cu obiectele procedez la fel: dacă, din motive poetice, vreau ca dictatorul să se plimbe într-un Cadillac blindat, îl fac să se plimbe într-un Cadillac blindat. Dacă, tot din motive poetice, mi se pare mai interesant ca dictatorul să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea, îl fac să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea. Este un procedeu literar de mare efect.

(Din interviul acordat revistei *El éscarabajo de oro*)

. . . Un roman n-are voie să fie plicticos nici o clipă. Peripeţiile trebuie să se înnoiască fără încetare amestecînd realul cu irealul, posibilul cu imposibilul.

(Din interviul acordat lui Claude Gouffon în aprilie 1971)

În româneşte de ANDREI IONESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

WILLIAM FAULKNER

« Splendida noastră nereuşită »

Motivul pentru care nu-mi plac interviurile e că reacţionez cu violenţă la întrebările personale. Dacă întrebările privesc munca mea, încerc să le răspund.

I. Cum vă vin ideile? Cum vă compuneţi romanele?

F. Nu cred în inspiraţie. Scriu întotdeauna din experienţa mea personală, despre întîmplări trăite sau povestite de alţii... Cred că oamenii încearcă să găsească în lucrările mele mai mult decît ce-am pus în ele. Îmi place să relatez cele petrecute, să inventez personaje şi situaţii. Dar asta-i tot. Mă îndoiesc că vreun scriitor ştie ce pune într-o povestire. Tot ce încearcă să facă e să zugrăvească mediul în care trăieşte şi oamenii din jurul lui, în modul cel mai emoţionant posibil. El scrie aşa cum îşi foloseşte tîmplarul uneltele sale... Iată violenţa! Violenţa e doar o unealtă pe care o folosesc ca să exprim ceva cît mai expresiv. Dacă aş putea, aş scrie din nou cărţile mele şi cred că le-aş face mai bune. Dar nu cred că aş fi mulţumit cu ele. Nu cred că vreun scriitor poate fi mulţumit cu ce face. Dacă ar fi, nu i-ar mai rămîne decît să se sinucidă. Să fii scriitor înseamnă să fii urmărit de demoni, să fii întodeauna silit să acţionezi, să fii mereu stimulat. E o muncă singuratecă, lipsită de satisfacţii şi pe deasupra niciodată atît de izbutită pe cît ai vrea. Trebuie să încerci mereu şi totuşi nu e îndeajuns. Niciodată nu e deajuns. Ce răsplată are scriitorul, nu ştiu.

I. Aţi spus că sînteţi preocupat doar să relataţi întîmplări. Se poate desluşi totuşi în lucrările dumneavoastră un sens filozofic. Există o preocupare comună, un scop anume sau o temă care uneşte lucrările dumneavoastră, nu credeţi?

F. Nu există nici o temă în opera mea sau poate dacă este, ai putea spune că e o anume credinţă în om şi în putinţa lui de a îndura şi de a fi întotdeauna mai presus de împrejurările prin care trece şi decît destinul său.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

I. Dar în multe din cărţile dumneavoastră s-ar părea că majoritatea personajelor cad în capcana soartei.

F. Dar întotdeauna există o persoană care supravieţuieşte, care triumfă asupra soartei.

I. Totuşi, sînt mult mai mulţi cei care sînt doborîţi, decît cei care supravieţuiesc.

F. E adevărat. Că sînt doborîţi nu are importanţă. *Cum* sînt doborîţi, e important.

I. Şi cum sînt doborîţi?

F. Sînt doborîţi încercînd să realizeze mai mult decît ştiu că pot face. Încercînd să înfrunte înfrîngerea, chiar dacă e inevitabilă.

(Interviu din « Accent », XVI, 1956)

F. Am fost influenţat de Flaubert şi de Balzac, al cărui mod de a scrie orice deadreptul, cu pana sa tocită, îl admir foarte mult. Şi de Bergson evident. Şi încă sînt foarte aproape de Proust. După ce-am citit *A la recherche du temps perdu* mi-am zis: asta e! şi am dorit să-l fi scris eu.

(Interviu din « Modern Fiction Studies », 5, 1959—60)

F. Nu am ce spune despre roman (E vorba de *A Fable*, distins cu National Book Award în 1954 — n.t.). Am scris cît am putut mai bine, şi dacă ar fi fost de spus mai mult şi aş fi putut, aş fi spus-o în carte. Cred că dacă aş mai scrie-o, poate că aş izbuti mai bine, dar socotesc acelaşi lucru despre tot ce am creat, aşa cum consideră orice artist. Opera nu răspunde niciodată visului de perfecţiune cu care artistul a început-o . . . Acesta îmi era gîndul cînd am spus că Hemingway e un fricos. Am fost citat în afara contextului. În mintea mea era acest vis al perfecţiunii şi în ce măsură cei mai buni dintre scriitorii contemporani au reuşit să-l realizeze. Am fost întrebat care sînt cinci din cei mai buni scriitori contemporani şi cum îi apreciez şi am spus: Wolfe, Hemingway, Dos Passos, Caldwell şi eu însumi. L-am pus pe Wolfe primul şi pe mine al doilea. Pe Hemingway l-am pus ultimul. Am spus că toţi am eşuat. Niciunul nu am reuşit să realizăm perfecţiunea visată şi i-am apreciat pe toţi din punctul de vedere al splendidului lor eşec de a realiza imposibilul. Cred că Wolfe a întreprins lucrul cel mai zadarnic, a încercat să reducă întreaga experienţă umană la literatură. Şi m-am gîndit că, după Wolfe, eu am tins cel mai departe. L-am pus pe Hemingway ultimul pentru că s-a menţinut înlăuntrul a ceea ce ştia. S-a descurcat excelent, dar nu a încercat imposibilul . . . Aceasta nu are nimic de a face cu valoarea operei, impactul sau perfecţiunea în genul ei. Am vorbit doar despre măreţia eşecului în ambiţia de a atinge imposibilul în limitele experienţei umane.

(Interviu din « New York Times Book Review », ian. 1955)

I. Aţi afirmat odată că lumea lui Hemingway e îngustă, aţi dori să ne explicaţi această afirmaţie?

F. Socotesc că el şi-a dat seama de timpuriu de cuprinderea forţelor sale şi a rămas înlăuntrul acestei zone. El n-a încercat niciodată să treacă dincolo de hotarul a ceea ce putea îmbrăţişa de la sine, ca să nu rişte un eşec. A făcut

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

într-adevăr ce-i era la îndemînă într-un mod minunat, însă eu nu văd aici o izbîndă, ci un insucces . . . După opinia mea, eșecul e mai de dorit. Să încerci să faci ceva ce nu poți, pentru că e peste putință dar totuși să încerci fără să reușești și iarăși să încerci. Pentru mine, asta reprezintă un succes.

I. Considerați « îngustimea » lumii ca un lucru prost?

F. E o întrebare dificilă pentru că ar trebui să fiu Hemingway ca să răspund. Fiind Faulkner, înclin să spun că e un lucru prost, dar dacă aș fi Hemingway care a rămas înlăuntrul a ceea ce știa, capabil de o treabă de prim ordin, cum ar fi *Bătrînul și marea*, poate. Dar pentru mine asta nu-i deajuns: să dai greș e preferabil. Să încerci mai mult decît poți face.

I. Aș dori să vă cunosc părerea despre Caldwell, mai ales în ce privește stilul său simplu, direct, întrucît Caldwell e foarte popular la noi.

F. Cît privește stilul simplu, direct, Caldwell e foarte bun. În prima lui carte, *Drumul tutunului*, exista o idee sau o anumită calitate și forță emoțională, dar după aceea, treptat, treptat a alunecat spre fleacuri, așa cred. Dar în prima carte exista o forță foarte emoționantă care făcea ca oamenii aceia, chiar cînd — firește, astea sînt locurile în care au trăit — nu credeam deloc în ei, să aibă totuși ceva uman și atașant, indiferent dacă nu i-am considerat niciodată oameni autentici.

I. Ce fel de cititori așteptați să vă citească, atunci cînd scrieți un roman?

F. Asta nu aș putea spune, pentru că la un moment dat eram atît de ocupat cu scrisul, scriam cu atît de multă seriozitate, încît nu aveam timp să mă opresc și să meditez. Cine o să citească asta? O să-i placă sau nu? Fiindcă eram foarte ocupat să scriu ceva care să-mi placă, care să mi se potrivească, care după socotelile mele să fie remarcabil. Dar de fiecare dată nu se întîmpla așa, și nu îmi luam răgazul să mă întreb cine va citi asta, pentru că simultan eram angajat cu furie să scriu cartea următoare; speram că asta va fi cea care mi se va potrivi întru totul, știind prea bine că nu va fi așa și că probabil va trebui să scriu o alta imediat ce o voi termina pe aceea. Nu vreau să susțin că nu-mi plăcea ce fac, îmi plăcea. Dar după ce am mai îmbătrînit și am început să lucrez mai încet, mi-am dat seama că există oameni care-mi citesc cărțile. Și cînd am văzut că oamenii îmi citesc cărțile și le gustă și descoperă în paginile lor măcar ceva din ce am încercat să pun în ele, am fost mulțumit și măgulit. Deși au găsit în aceste cărți lucruri pe care eram prea ocupat ca să-mi dau seama că le-am pus acolo. Au găsit simboluri pe care nici nu m-am gîndit să le introduc. Dar simbolurile care există în aceste cărți sînt, evident, expresia unor instincte ale omului, ele nu există în cunoașterea umană ci în patrimoniul său de visuri ancestrale, în sîngele, poate în oasele lui, mai degrabă decît în arhiva memoriei sale, a intelectului său.

I. Sînteți preocupat să scrieți povestiri psihologice de tip jungian, unul din discipolii lui Freud, sau creați personaje din observație și imaginație?

F. Scriitorul este o ființă total rapace, nu are nici un fel de moralitate și folosește orice sursă. E atît de ocupat să-și însușească totul și să acapareze în folosul lui, încît nu știe, probabil, nici el însuși, de unde a luat ce-a folosit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Probabil că nici un scriitor nu poate spune: « Am fost influenţat de cutare sau cutare ». El poate spune, desigur: « Cutare sau cutare m-a încurajat, i-am admirat opera » şi s-ar putea să spună: « Am fost influenţat de el şi de nimeni altul ». Dar acest scriitor greşeşte, el este inrîurit, cred, de fiecare cuvînt pe care-l citeşte, de fiecare sunet pe care-l aude, de tot ce-a trăit, şi e atît de prins în capcana scrisului încît nu are cînd să se oprească şi să zică: « Ei, de unde oi fi furat asta »? Dar el a furat-o de undeva.

I. Numele personajelor dumneavoastră are vreun înțeles anume?

F. Nu. Personajele mele, din fericire pentru mine, se numesc singure. Nu trebuie să alerg niciodată ca să le găsesc un nume. Ele îmi dezvăluie brusc cum le cheamă. Cînd am conceput un personaj, foarte ades, dar niciodată mult timp după ce-am conceput acest personaj, el se numeşte singur. Dacă nu se numeşte, eu nu-i dau niciodată vreun nume. Am scris despre unele personaje ale căror nume nu le-am ştiut. Fiindcă nu mi le-au spus. A existat, de exemplu, un personaj în *Pylon*, personajul central al cărţii, care nu mi-a spus niciodată cum îl cheamă. Nici pînă astăzi nu ştiu ce nume avea. E vorba de reporter, unul dintre protagonişti.

I. Mr. Faulkner, cîtă atenţie acordaţi formei romanelor dumneavoastră?

F. Răspunsul la această întrebare este asemănătoare cu acela dat întrebării privitoare la numele personajelor şi anume că un roman îţi impune propria sa formă. Uneori un roman sugerează de la început şi foarte exact în ce fel vrea să-l scriu şi am scris cărţi în şase săptămîni; la altele am lucrat nouă ani, deoarece nu am ştiut cum voiau să fie scrise. Am încercat, dar n-am reuşit, am încercat din nou şi iar nu era bine. Şi atunci, mi-am dat seama că am scris romanul cît m-am priceput mai bine, aşa că ar fi mai nimerit să-l las deoparte şi să scriu altul.

I. *În* Palmierii sălbatici *sînt amestecate două tipuri de povestiri. Ce aţi urmărit prin asta?*

F. Să relatez povestirea pe care am vrut s-o spun, care era aceea a internului şi a femeii care şi-a părăsit familia, soţul, ca să fugă cu el. Pentru relatarea ei, într-un fel sau altul, a trebuit să descopăr un contrapunct, aşa că am inventat cealaltă povestire, totala ei antiteză, şi am folosit-o ca atare. Nu am scris aceste două povestiri separat. Le-am scris aşa cum le citiţi, capitol după capitol. Capitolul din *Palmierii sălbatici*, capitolul povestirii cu fluviul, apoi un alt capitol din *Palmierii sălbatici* şi apoi, drept contrapunct, un alt capitol al istorisirii cu fluviul; ca şi un muzician, cred, care ar compune o bucată muzicală în care ar avea nevoie de efecte contrastante, contrapunctice.

I. Stilul dumneavoastră este rezultatul unor eforturi dirijate logic, al studierii diferitelor tehnici şi experimente noi în proză, sau aparţine unor reflexe fireşti şi nu puteţi scrie decît astfel?

F. Aş spune că stilul este rezultatul unei necesităţi, al unei nevoi. Prin asta vreau să spun că omul ştie că nu poate trăi veşnic, el are doar un timp destul de scurt ca să trăiască, aşa că se poate ca în mintea omului, în inima lui, să

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

existe dorința de a exprima un adevăr universal și el știe că are numai un anumit număr de ani pentru a exprima acest adevăr, așa că, în cazul meu cel puțin, e dorința de a spune totul într-o frază, deoarece s-ar putea să nu trăiești îndeajuns ca să închei două fraze.

I. Ne-ați putea spune care este scrierea dumneavoastră cea mai izbutită?

F. După părerea mea, nici una din ele nu e total satisfăcătoare, deaceea mi-am petrecut treizeci de ani, scriind mereu o alta, sperînd că aceasta va fi cea mai bună. Încît, personal, aș avea o anumită dragoste pentru aceea care mi-a pricinuit cele mai multe chinuri, așa cum are o mamă pentru copilul ei. Aceea care mi-a pricinuit cele mai multe chinuri și care, pentru mine, e cel mai frumos eșec, e *Zgomotul și furia*. Aceasta e narațiunea pentru care am cea mai mare afecțiune.

I. Ați vrea să ne spuneți ceva despre felul în care ați scris prima parte (a cărții); totul pare atît de complicat și mă întreb dacă n-ați creat-o (cartea) întocmai Palmierilor sălbatici?

F. Cartea a început ca o relatare, o istorisire fără nici o acțiune, despre niște copii care sînt trimiși de acasă în timpul înmormîntării bunicii lor. Ei sînt prea mici ca să li se spună ce se petrece și din întîmplare asistă, în timpul jocurilor lor de copii, la lugubrul moment al scoaterii cadavrului din casă, etc. și atunci mi-a trecut prin minte gîndul să văd ce aș putea scoate din ideea inocenței oarbe, preocupată numai de sine, personificată de către copii, dacă unul din acești copii ar fi cu adevărat inocent, adică, ar fi un înapoiat. Așa s-a născut tipul copilului înapoiat și după aceea m-a preocupat foarte mult care sînt relațiile celui handicapat cu lumea din care face parte dar în care nu va reuși niciodată să se descurce și unde va avea el să găsească dragostea, ajutorul care să-l poată proteja în inocența lui? Prin « inocență » înțeleg felul în care Dumnezeu l-a făcut orb la naștere, adică fără minte din naștere, așa că nimic nu se mai poate schimba și în acest fel a început să se contureze personajul sorei sale, apoi fratele, Jason (care după mine reprezintă răul total. În ochii mei, e personajul cel mai ticălos pe care l-am conceput vreodată) a apărut și el. Apoi s-a simțit nevoia unui protagonist, a cuiva care să spună povestea, așa că a apărut și Quentin. Și atunci mi-am dat seama că nu pot relata toate acestea într-o scurtă povestire. Așa că am relatat ce a simțit înapoiatul în acea zi și totul era de neînțeles, nici eu n-aș fi putut spune ce se întîmplă, așa că a trebuit să scriu un alt capitol. Apoi am hotărît să-l las pe Quentin să debiteze versiunea lui despre aceeași zi, despre aceeași întîmplare și el a făcut-o. Apoi a trebuit să existe un contrapunct, care era celălalt frate, Jason. În acest moment, totul era de neînțeles. Mi-am dat seama că nu se poate termina așa și atunci a trebuit să scriu o altă parte, din afară, ca un om din afară, care e scriitorul, ca să spun ce s-a întîmplat anume în acea zi. Și așa a crescut cartea. Adică, am scris aceeași povestire de patru ori. Nici una din ele nu era cum trebuie dar mă chinuisem atît de mult încît nu le-am putut arunca ca să încep să le scriu din nou, și am publicat cartea așa cum era. Nu a fost deloc un *tour de force* deliberat, narațiunea s-a alcătuit în acest fel.

(Faulkner la Nagano, 1956)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

I. Unele din cărţile dumneavoastră cum ar fi Zgomotul şi furia, În timp ce agonizez *sînt pline de violenţă. Dintre cele mai recente,* Nepoftit în ţărînă, Gambitul calului, *lasă să se întrevadă o oarecare speranţă. Pot fi ele considerate ca aparţinînd unui Faulkner de altă manieră ?*

F. Nu.

I. De ce, uneori, atîta ură ?

F. Trăiesc într-o ţară unde există multă violenţă. Datoria scriitorului e de a reflecta ce a trăit, de a împărtăşi lectorilor săi sensul adînc al trecutului său, de a revela ceea ce a îndurat, ce a vrut Dumnezeu să facă din el.

I. Personajele dumneavoastră sînt inspirate uneori după personaje reale ?

F. Nu. Niciodată. Dumnezeu a creat pe oameni cît a putut mai bine. Eu încerc să fac ceva mai mult decît el, fără să realizez vreodată ceea ce urmăresc. În clipa în care aş realiza, totul s-ar termina.

(Faulkner vorbeşte — « Nouvelles littéraires, 1955 »)

I. Spuneţi-ne ceva despre dumneavoastră ca scriitor.

F. Dacă n-aş fi existat, altcineva ar fi scris ce scriu eu, Hemingway, Dostoievski, noi toţi. O dovadă e şi faptul că există trei candidaţi posibili a fi scris piesele lui Shakespeare. Dar ce este important e *Hamlet* sau *Visul unei nopţi de vară*, nu cine le-a scris, ci faptul că le-a scris cineva. Artistul nu are importanţă. Numai ceea ce crează el e important, întrucît nu e nimic nou de spus. Shakespeare, Balzac, Homer au scris toţii cam aceleaşi lucruri şi dacă ar fi trăit 1000 sau 2000 de ani mai mult, editorii n-ar fi avut nevoie de nimeni alţii.

I. Dar chiar dacă s-ar părea că nimic nu mai e de spus, oare individualitatea scriitorului nu este importantă ?

F. Foarte importantă pentru el însuşi. Ceilalţi ar trebui să fie preocupaţi într-o asemenea măsură de opera lui, încît să nu-i intereseze individualitatea sa.

I. Şi contemporanii dumneavoastră ?

F. Niciunul din noi n-a reuşit să-şi realizeze visul de perfecţie. Aşa că apreciez pe fiecare din noi după splendida noastră nereuşită de a face imposibilul. După părerea mea, dacă aş putea scrie întreaga mea operă din nou, sînt convins că aş scrie-o mai bine, ceea ce e lucrul cel mai preţios pentru un artist. Acesta e motivul pentru care el continuă să lucreze, să încerce mereu; el crede de fiecare dată că acum o să dea lovitura rîvnită. Desigur el nu va reuşi, şi deaceea e mai bine pentru el. Dacă ar reuşi vreodată, dacă ar face ca opera să corespundă visului, nu i-ar mai rămîne nimic decît să-şi taie beregata, să sară dincolo de acea culme a perfecţiei şi să se sinucidă. Sînt un poet ratat. Probabil că fiecare romancier vrea mai întîi să scrie poezie, îşi dă seama că nu poate şi apoi încearcă să scrie schiţe, formă care, după poezie, e cea mai dificilă. Şi nereuşind nici asta se apucă să scrie romane.

I. Există vreo formulă posibilă după care să devii un bun romancier ?

F. 99% talent . . . 99% disciplină. . . 99% muncă. Nu trebuie să fii satisfăcut niciodată de ce faci. Munca romancierului nu e niciodată atît de bună pe cît ar putea fi. Întotdeauna să visezi şi să ţinteşti mai sus decît ştii că poţi. Nu te preocupa doar

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

să fii mai bun decît contemporanii sau predecesorii tăi. Încearcă să fi mai bun decît tine însuți. Un artist e o făptură chinuită de demoni. El nu știe de ce îl aleg pe el și de obicei e prea ocupat ca să se întrebe de ce...

I. Trebuie să vă simțiți îndatorat lui Sherwood Andersonn, dar cum îl considerați ca scriitor?

F. El a fost tatăl generației mele de scriitori americani și al tradiției scrisului american pe care succesorii noștri o vor continua. Nu a fost niciodată apreciat la justa sa valoare. Dreiser e fratele lui mai mare și Mark Twain, tatăl amîndurora.

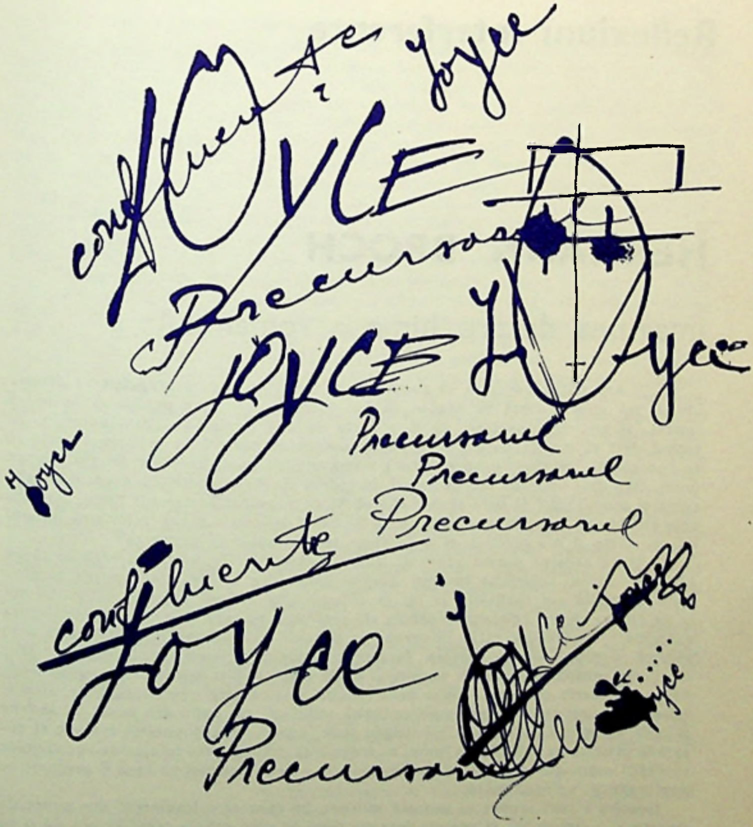
I. Ce părere aveți despre scriitorii europeni din aceași perioadă?

F. Cei doi oameni mari din vremea mea au fost Mann și Joyce. De « Ulysses » al lui Joyce trebuie să te apropii așa cum se apropia predicatorul baptist analfabet de *Vechiul Testament*: cu credință.

(Interviu în « Paris Review », 1956)

Selecție și traducere de RADU LUPAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



PERMANENȚA JOYCE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Reflexiuni interferente

HERMANN BROCH

Imaginea despre lume a romanului

(. . .) Am putut constata că romanul, în fond, nu este îndreptățit să descrie lumea așa cum aceasta ar trebui să fie, întrucît nu-i este permis să fie operă tezistă, și am mai constatat că și o serie de alte lucruri nu-i sînt permise. Va trebui deci să mai formulăm încă odată întrebarea noastră de la început: prin ce se deosebește imaginea despre lume a romanului de toate celelalte imagini despre lume, care este sistemul său de valori, în cadrul căruia își poate afla dreptul la existență și scopul său? Și oare scopul său să fie cu adevărat descrierea lumii, așa cum este ea? Nu ar însemna asta ca el să nu fie decît oglinda tuturor celorlalte imagini despre lume și n-a pierdut el și în acest sens dreptul la existență?

La toate acestea putem acum să dăm un răspuns. Da, romanul trebuie să fie oglinda tuturor celorlalte imagini despre lume, dar acestea sînt pentru el doar niște vocabule ale realității, la fel ca oricare alta a lumii exterioare. Și tot așa ca pe fiecare dintre celelalte vocabule ale realității, pe care și le extrage din lumea exterioară, el trebuie să le integreze în propria sintaxă poetică. Firește că prin aceasta romanul, opera, devine funcție sociologică a lumii înconjurătoare. Nici o acțiune umană nu poate fi exceptată de la aceasta. Dar aici nu este vorba decît despre periferia extremă. Chiar dacă funcția aceasta este condiționată de timp și relativistă, unitatea sintaxei poetice înalță relativul, cel puțin din punct de vedere al ideii, în zona absolutului. Mai simplu spus: opera, creația poetică trebuie să cuprindă în unitatea ei întreaga lume, ea trebuie să reflecte prin selectarea vocabulelor realității cosmogonia lumii, să dea strălucire — prin modelul pe care îl propune — nemărginirii voinței etice.

Goethe a luat asupra sa această misiune pe care el o înțelesese din punct de vedere al religiosului, și aceasta într-un timp în care religia creștină era de o cu totul altă vitalitate ca acum. El îl concepea ca fiind strîns înrudit cu noțiunea de cultură. Și într-adevăr, din totdeauna religia vie a fost concomitent purtătoare a culturii umane. Cultura în acest sens însă are și misiunea să selecteze cunoștințele polilstorice ale timpului respectiv, guvernate de o valoare supremă, să le confere o rodnicie etică, și astfel să modeleze omul, căruia i se transmite cultura, în spiritul a ceea ce este, ce trebuie el să fie: personalitate. Și aici avem iarăși o măr-

[1] Text din 1933.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

turie a geniului clarvăzător al lui Goethe în faptul că religia avea să-şi piardă şi mai mult strălucirea, că urma să mai treacă un secol, înainte ca scriitorul să poată, să fie nevoit să preia moştenirea goetheană. Romanul modern a devenit poliistoric. Vocabulele realităţii sînt pentru el marile viziuni asupra lumii. Am vorbit la început despre marile proiecţii naturaliste ale romanului francez, despre ampla viziune psihică asupra lumii a lui Dostoievski. Misiunea romanului poliistoric goethean este încă şi mai cuprinzătoare şi nişte prime încercări care să urmeze această cale există de pe acum. L-am citat în repetate rînduri pe Musil. Trebuie să-i numesc aici şi pe Thomas şi Heinrich Mann, după cum trebuie să mă refer şi la Gide. Desigur, multe aspecte nu mai pot fi considerate goetheene în romanul modern. Goetheană a rămas doar structura şi misiunea. Mijloacele de exprimare sînt multiple şi pot fi găsite în planurile cele mai diverse. Şi uneori nu este vorba decît de o lărgire a vechiului roman naturalist prin tehnici noi, ca în cazul secţiunilor lui Dos Passos. Dar oricît de mult s-ar îndepărta unele dintre aceste încercări de sfera spirituală, care era şi cea a lui Goethe, sau de atitudinea spre care tindea Thomas Mann — toate aceste încercări au un obiectiv comun, care nu este nici mai mult nici mai puţin decît noul obiectiv valoric al romanului. Şi acesta, ca oricare alt obiectiv valoric, este situat infinit de departe. Dar dacă el este marcat de numele lui Goethe, aceasta nu înseamnă că drumul care duce spre el trebuie să fie neapărat cel al lui Goethe, — oricare geniu care se apropie de acest obiectiv este goethean, într-un sens mai adînc: gîndiţi-vă de exemplu la cel care a înţeles în modul cel mai cuprinzător şi profund noua misiune poetică — mă refer la James Joyce.

Şi tocmai James Joyce ne face să înţelegem din nou că misiunea poeticului este crearea modelului unei lumi de halucinaţie, a unei lumi ideale. Ţelul infinit, niciodată atins al ştiinţei, de a dobîndi o imagine totală a cunoaşterii, dorinţa infinită, niciodată împlinită în realitate a oricărui sistem de valori, fiecare tinzînd spre absolut şi încercînd să reunească toate elementele raţionale şi iraţionale ale vieţii — toate acestea îşi găsesc o împlinire, dacă nu reală, atunci simbolică în cosmogonia şi sintaxa unificatoare a poeticului. Unitatea operei de artă este abstrasă din cursul infinit al evenimentelor. Ea consituie deci un tot unitar, care devine simbol al lumii şi astfel anticipează în mod simbolic viitoarea mare cosmogonie: dintotdeauna literatura a însemnat o nerăbdare a cunoaşterii. Dar tocmai din aceste motive ea devine şi simbol al creativităţii. Creativitatea nu constă în fabulaţia neîngrădită, ci în finit, în unitatea care reprezintă veşnica sa noutate şi în care iraţionalul şi obscurul irump sub o formă mereu nouă la lumină. (. . .)

In *Theorie und Technik der Romans im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hartmut Steinecke *Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1972*, p. *55—57*.

În româneşte de ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Patru vocabulare de lectură pentru «Ulysses»

În şirul acesta de peşti, încercînd fiecare să iasă din cursul spumos al torentului literelor englezeşti, — deschizătorul cărării era păstrăvul Lawrence — existau şi doi somoni de o greutate remarcabilă şi (după cum s-a văzut mai tîrziu) de un gust excelent. Unul a fost T.S. Eliot, de care va trebui să ne ocupăm mai tîrziu, atît pentru avîntul său negator, cît şi pentru modul deosebit de elegant şi de îndreptăţit cu care, pînă la urmă, a întors spatele curentului; celălalt este James Joyce, care a luptat, dînd din aripi şi din coadă, ani de-a rîndul, împotrivindu-se curentului secular, stîrnind în jurul său minunate scînteieri irizate — dar şi pete de noroi — şi care, chiar înfrînt, n-a făcut niciodată cale întoarsă: un mare artist şi o nobilă figură. În rest, fără urmaşi posibili.

Dacă în legătură cu Virginia Wolf disputele asupra vitalităţii metodei artistice pot rămîne cumva în suspensie, cele privind tehnica şi limbajul create de Joyce pentru a se exprima fuseseră încă dinainte prevestite, fapt ce nu infirmă cîtuşi de puţin valoarea unei opere care rămîne cu atît mai semeţ solitară.

Joyce — mai înainte de orice — era un irlandez pur sînge, puţin prea tînăr pentru a participa la mişcarea *Celtic Twilight*, de care ar fi avut fără îndoială oroare, în pofida caracterului paroxistic irlandez al cauzei. În măsura în care un autor poate face parte dintr-o literatură dinainte fixată, Joyce aparţine însă cu totul literaturii engleze. Joyce a fost într-adevăr începutul, apogeul şi decadenţa a ceea ce îmi permit să numesc « litjoyceeana ». În revolta împotriva tradiţiei, Lawrence era mînat de instincte şi de sinceritate, Joyce, însă, posesor al unui imens bagaj de cultură, ajunge la propriile sale concluzii lucid, combătînd şi dezbătînd fără odihnă. Propunerea lui era aceea de a construi într-o manieră deliberat aleasă un edificiu şlefuit la perfecţiune, implicînd totul, de la cea mai fulgerătoare intuiţie pînă la contemplaţia adîncă asupra lumii. Autorul nu lăsa aici nimic la voia întîmplării; Joyce într-adevăr ţinea cu tot dinadinsul să dea o lovitură « to a world culled to sleep by a secretive morality and an outworn art ».[1]

---

*Găsit din întîmplare între manuscrisele scriitorului, acest text inedit a fost dat la iveală în ziarul *Corriere della sera* din 7 august 1977. Face parte dintr-o suită de « eseuri-vorbite »,rostite de Lampedusa în cadrul unor reuniuni periodice frecventate de tineri intelectuali din Palermo. Expunerile însoţeau lecturi din prozatori proeminenţi, pe marginea cărora autorul *Ghepardului* glosa adesea *stante pede*, sub imperiul spontaneităţii (lucru vizibil chiar în stilul fragmentar al textului de faţă, ce nu fusese destinat, iniţial tiparului), dînd frîu liber propriilor preferinţe, de unde şi interesul deosebit revelator al consideraţiilor sale, îmbibate de o cultură întinsă şi de un gust rafinat, expresie a unor opţiuni estetice originale.

[1] « unei lumi cufundate în somn de o moralitate ipocrită şi de o artă sleită ».

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Faima sa (mai presus de orice îndoială, durabilă) se întemeiază pe două cărţi extrem de voluminoase şi pe care mă întreb dacă este cazul să le numesc romane sau mai degrabă confesiuni sau viziuni: *Ulysses* (1922) şi *Finnegans Wake* (1939).

Înainte de acestea, în 1914, Joyce publicase însă un volum de nuvele cu totul remarcabil: *Dubliners*, iar în 1916 un roman autobiografic, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, carte de importanţă fundamentală.

În *Portretul artistului*, roman absolut fascinant, neconformistă este doar hotărîrea luată în final de Stephen Dedalus, personajul principal. Este povestea simplă şi dureroasă a unui tînăr, elev într-un colegiu iezuit, în faţa căruia stă perspectiva intrării în călugărie. Dar Dedalus abandonează colegiul pentru a se înscrie la o universitate laică. Stilul este rapid şi simplu, cu dialoguri realiste marcînd net discrepanţa faţă de mediul ambiant şi de oncţiunea religioasă. Sînt capitole cînd proza devine exaltată şi poetică. Dar Joyce face să se simtă neîncetat starea de tensiune spirituală a tînărului Dedalus, simptomele crizei lui de conştiinţă care se accentuează, spre a izbucni în final, unde apare femeia, sub chipul unei tinere care se iveşte suficient de dezbrăcată, pe o plajă. « It was an outburst of profane joy. A wild Angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy, from the fair courts of life ».[1]

Pînă aici am putea avea impresia că Joyce nu avea de gînd să treacă dincolo de poziţia lui Lawrence, deşi reacţia sa nu consta, ca la Lawrence, în refuzul de a accepta vechile inhibiţii, ci într-o rebeliune împotriva unor dogme precise, împotriva unei cariere asupra căreia reflectase îndelung. Într-un dialog cu un condiscipol, Stephen Dedalus (de fapt Joyce însuşi) dezvăluie cititorului drumul destul de primejdios pe care vrea să se avînte. « Look here, crawly, you have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not save that in which I no longer believe whether it calls itself my home, my fatherland or my church; and I will try to express myself in some mode of art or life as freely as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use: silence, exile and cunning ».[2]

Anagajament care obligă, şi care a fost ţinut cu credinţă de Joyce dealungul întregii sale vieţi; cuvinte grave care au purtat în ele şi simptomele naufragiului. Naufragiu care, acum, după treizeci de ani, ni se pare tulburător de similar cu naufragiul în care se cufundă Ulise în viziunea lui Dante, purtînd în sine — odată cu căderea — consolarea călătoriei începute.

Bineînţeles, nu-i vorba de a-l considera pe Joyce un revoluţionar, ridicat împotriva ordinei din societate sau, cel puţin *nu numai* împotriva ei. De-ar fi fost numai atît, i-ar fi fost deajuns limbajul obişnuit al omului de pe stradă. Ceea ce Joyce urmărea era însă să dea o viziune a societăţii în modul considerat de el just: o viziune totală, fără scheme interpuse, reflectînd aşadar sentimentul de constanţă a vieţii şi traducînd această impresie într-un limbaj ce exprimă întreaga originalitate a acestei viziuni interioare. Joyce nu s-a mulţumit să prezinte spectacolul vieţii doar prin prisma propriei sale viziuni interioare: această viziune el a năzuit să o înfăţişeze ca factor care să îmbrăţişeze integral viziunile interioare

---

[1] « O izbucnire de bucurie profană. I se arătase un înger sălbatic, îngerul tinereţii şi farmecului muritor, solie din frumoasele curţi ale vieţii ».

[2] L'«Ascultă . . . m-ai întrebat ce aş face şi ce n-aş face. Am să-ţi spun ceea ce voi face şi ceea ce nu voi face. Nu voi cruţa cele în care am încetat să cred, indiferent dacă este vorba de familia, ţara sau biserica mea; şi voi încerca să mă exprim, într-o modalitate artistică sau existenţială, cît voi putea de liber, recurgînd, întru apărarea mea, la unicele arme pe care îmi pot permite să le folosesc: tăcerea, exilul şi dibăcia».

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ale celorlalte personaje. Sîntem, de fapt, confruntați cu faimoasele trei puncte ale hotărîrii autorului de a cuprinde întregul în trei planuri: planul autorului, planul personajului în sine, planul personajului creat de autor.

Tehnică de o neasemuită dificultate, creînd frecvent efecte de o profunzime uimitoare pe care mintea noastră — care nu este a lui Joyce, nici a personajului său, nici a personajului respectiv în felul în care a fost perceput de Joyce —, nu a putut-o vedea decît drept o enigmă pe care ar fi fost totuși rușinos să o desfidă.

Cele opt sute de pagini ale romanului *Ulysses* istorisesc doar douăzeci și patru de ore din viața Dublin-ului, oraș unde se învîrte și Stephen Dedalus, înconjurat însă, de astă dată, de o mulțime de personaje; caracterul principal, dominîndu-le pe toate celelalte, este aici Leopold Bloom, în jurul căruia gravitează inși aparținînd tuturor păturilor sociale, urmăriți în toate activitățile lor, pe străzi, în case, în birouri, magazine, « localuri publice » și bordeluri; și observăm — notați bine acest lucru — nu atît ceea ce *face* această lume pestriță, cît, mai ales, ceea ce gîndește, ceea ce fiecare vede, aude, adulmecă și suspectează pe ascuns. Pentru Joyce, această omenire este despuiată, întocmai ca împăratul din povestea lui Andersen. Fluviul constant de senzații traversînd mintea personajelor ne este expus fără jenă, indiferent cît ar fi de vulgare, prihănite, obscene, sau chiar sublime.

De bună seamă, acest spectacol este variat. Există uneori momente de exaltare, ca de pildă, atunci dînd Stephen Dedalus își expune, în argumente, propria lui teorie cu privire la Hamlet, sau cînd Russel subliniază că « the supreme question about a work of art is out of how deep a life it does spring ». Uneori își bate joc cu cruzime de sentimentalism (care, pentru Joyce, reprezintă fundul infernului). În această privință, critica cea mai acidă la adresa lui Tennyson îmbracă forma unui joc de cuvinte: « Lawn Tennyson ».

. . . Pentru cine cunoaște foarte bine limba engleză, cu întreaga și nemăsurata ei bogăție de expresie, mai mult încă, în dedesubturile cuvintelor sale tehnice, triviale sau de jargon, lectura lui *Ulysses* poate părea dificilă la primele pagini. Fluxul constant de imagini care se scurge prin mintea lui Stephen, a lui Bloom, a lui Buck Mulligan sau a tinerei Gerty McDowell, este exprimat printr-o succesiune neîntreruptă de simboluri, indicate uneori printr-un singur cuvînt, alteori prin fraze ciuntite, deformate, sau prin citate din alți autori: astfel procedează de fapt, însăși mintea umană mai înainte ca fluxul de imagini să fie canalizat, iar Joyce ambiționează tocmai să reprezinte viața în totalitatea ei, viața exterioară, dar, mai ales, cea țîșnind continuu din profunzimea inconștientului, în sălbăticia dezordinii lui.

Nimic nu este ținut în surdină, nici o reticență a cititorului nu este luată în considerație. Cartea lui Joyce poate fi îndrăgită, sau dimpotrivă detestată; este însă obligatoriu să-i admirăm eroica vitalitate. Unii vor spune că este oribilă: nimeni nu va putea nega că este opera unui Maestru.

Ulysses este o piatră de încercare: cei care jură pe Proust, care pe T.S. Eliot îl declară facil, iar pe Dylan Thomas de o claritate infantilă, vor fi cuprinși de amețeală citind *Ulysses*. Poate fi plăcut să observi funcționarea unui creier artificial, din cele ce pot fi văzute la *Deutsches Museum*, irigate cu sînge artificial, la ordinele unor nervi de aluminiu, transmise în tăcere și deplină acuratețe; altceva este să privești, dealungul a opt sute de pagini, echivalentul unui om eviscerat, cu intestinele, ficatul, plămînii și toate celelalte organe alcătuind — a-i zice — o nemaipomenită denudare a propriei tale ființe interioare; e nevoie,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pentru aceasta, de o remarcabilă doză de sînge rece. Puţini o au. Cît despre cei care n-o au, îşi vor răzbuna dezgustul afirmînd că Joyce e un mistificator, — desigur, vechea, nebuneasca insultă a fariseilor.

. . . Lumea lui Joyce şi crezul său artistic sînt atît de individuale, încît cineva care ar vrea să calce pe urmele lui n-ar putea-o face decît scriind un lucru fundamental diferit. Poate *Athalie* sau *La Locandiera* să fi fost, la vremea şi în felul lor, opere fidele postulatului joyceean.

Nu vreau aşadar să aud pe nimeni vorbind în bătaie de joc despre acest martir al expresiei individuale. Nebun, poate, dar de o nebunie căreia, etic vorbind, înţelepciunea unui Wordsworth sau a unui Monti nu este demnă să-i lustruiască ghetele. Nu nebun, ci mistificator, desigur, ar mai putea ei să-l eticheteze, printre fluierăturile lor. Dar cei dispuşi să fluiere sînt tocmai cei incapabili să sesizeze mistificarea care-şi rîde de ei pe faţă în săgeţile unui Bouguereau, în blestemele lui Carducci şi în siropoasele cărţi de versuri ale lui Gozzano.

În româneşte de CARMEN-FRANCESCA BANCIU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MICHEL BUTOR

Joyce şi romanul modern

Într-un pasaj adesea citat din *Gambara*, Balzac aminteşte următorul dialog: « — Beethoven este depăşit de noua şcoală, spuse cu dispreţ compozitorul de romanţe. — Nici nu este încă înţeles, răspunse contele; cum ar putea fi depăşit?»

Veţi auzi poate spunîndu-se că arta lui Joyce este « depăşită » de cea a unei noi şcoli de roman, şi deci că nu mai trebuie citit. Ce uşurare! Era tare voluminos, şi greu de citit, pare-se. . . . Ia luaţi-i însă din scurt pe cei care vă fac aceste frumoase declaraţii şi veţi vedea, în majoritatea cazurilor, că n-au citit din Joyce decît cîteva pagini; iar dacă-i întrebaţi ce formulă nouă propun, veţi constata cu surprindere că este vorba, în general, de imitări destul de banale după lucrări din secolul al XIX-lea.

Cîţi, dintre autorii noştri aparţinînd « noului val », nu sînt decît nişte compozitori de romanţe! Nu este chiar atît de uşor să « depăşeşti » în artă, şi cînd eşti atît de grăbit, aceasta se întîmplă aproape întotdeauna pentru că nu ştii cum să găseşti mai repede un pretext spre a nu cerceta mai îndeaproape operele de care te temi, din frica obligaţiilor care ar rezulta.

O ştim cu toţii, orice operă majoră conţine rezerve nesecate de actualitate. Adesea, ceea ce ne apărea mai bine cunoscut, mai bine clasat, se revelă la o cotitură a drumului nostru, ca purtătorul unor învăţăminte noi.

Cert este că nici o operă nu poate fi socotită cu adevărat modernă, dacă nu ţine seama într-un fel sau altul — dar profund, personal — de cîteva fapte mari, de cîţiva maeştri care orientează peisajul. Nici un compozitor din secolul al XIX-lea nu mai există azi, pentru noi, dacă nu a fost sensibil la revoluţia beethoveniană. Beethoven este unul din jaloanele principale ale istoriei muzicale europene, iar dacă este sigur că nici pe departe nu am măsurat încă toate sălile acestui castel prodigios, că nu i-am inventariat toate posibilităţile, este de asemenea sigur că, pentru a te situa în posteritate a devenit indispensabil să-l fi vizitat, şi apreciat măcar parţial.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Dublin, cartografie joyciană

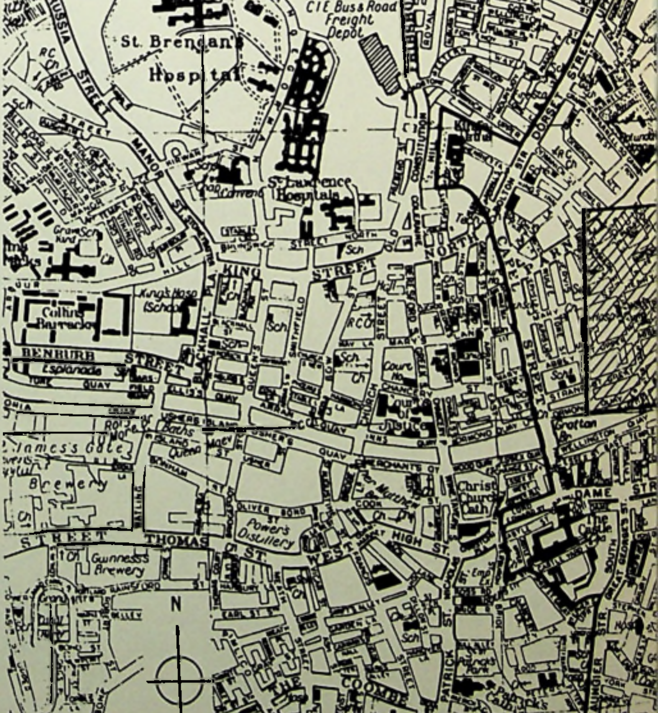
O hartă este un instrument de lucru dar şi de cucerire. În cazul lui Joyce, recucerind din exil, de la distanţă, cu armele imaginaţiei, peisajul material şi uman al Dublinului din *Ulysses*, harta a fost — instrumental vorbind — pe planul grafic, o unealtă şi un reazem al artistului-strateg, captînd pentru eternitate, în îmbrăţişarea privirii romaneşti, îndepărtatul teritoriu îndrăgit. Biografii scriitorului ne asigură că în tot timpul compunerii romanului *Ulysses*, în elaborarea fiecăruia din cele optsprezece episoade ale modernei odisee dublineze, Joyce avea pe masa de lucru — la Trieste, Zürich sau Paris — o hartă amănunţită a oraşului său natal, urmărind pe ea paşii tuturor personajelor, intersecţiile tuturor traiectoriilor, situarea în spaţiu a tuturor clădirilor, unde, pe rînd, se mută şi evoluează acţiunea. Chipul oraşului Dublin, bîntuind nostalgic şi obsesiv, din sute de unghiuri de vedere, imaginaţia lui Joyce, se regăseşte într-adevăr, precum un uriaş mozaic, pe fundalul acestei naraţiuni, cu o vivacitate şi o forţă de penetraţie pe care cititorul o sesizează ca una din trăsăturile definitorii ale lui *Ulysses*. Într-adevăr, « dacă cineva ar fi rugat să-şi exprime opinia în legătură cu patru lucruri care l-au impresionat mai mult citind *Ulysses* — sublinia Northrop Frye în *Anatomia criticii* — destul de plauzibil ar fi următorul răspuns: întîi, claritatea cu care peisajul, sunetele şi mirosurile Dublinului prind viaţă sub condeiul scriitorului, perfecţiunea zugrăvirii personajelor, naturaleţea dialogurilor. Apoi, modul extrem de elaborat în care trama narativă şi personajele parodiază tipare arhetipale eroice, mai ales acela al *Odiseei*. În al treilea rînd, revelaţia caracteriologică şi faptică decurgînd din folosirea investigatoare a tehnicilor monologului interior. În sfîrşit, tendinţa enciclopedică şi exhaustivă, constantă în procedeele tehnice şi chiar în subiect, exprimarea făcîndu-se într-o terminologie de mare vigoare intelectuală ».

Cititorul român al lui *Ulysses* a avut prilejul să regăsească, în paginile revistei noastre, pînă acum, trei din episoadele romanului, luînd astfel contact direct nu numai cu personajele, ci şi cu acel Dublin, scump lui James Joyce: în scena primului episod — Telemah —, este vorba de turnul Martello, pe faleza mării, între timp devenit « Muzeul Joyce » (în *Secolul 20* nr. 2/1965); în scena celui de al şaselea episod — Hades —, de cimitirul Glasnevin (în *Secolul 20* nr. 10-11-12/1971); iar în scena celui de al patrusprezecelea episod — Boii soarelui —, de spitalul Mater Misericordiae de pe Holles Street, una din maternităţile capitalei irlandeze (în *Secolul 20* nr. 11-12/1973). Această nouă tranşă a cărţii — episodul Eol — plimbă paşii cititorului la redacţia gazetei « Evening Telegraph », în chiar inima metropolei irlandeze. Capitolul se dispensează de eseu introductiv, fiind însoţit de un bogat aparat de note explicînd laconic toate referinţele şi conotaţiile majore ale situaţiilor descrise. Hărţile, la rîndul lor, ilustrează naraţiunea într-o modalitate cvasi tehnică, surprinzînd în obiectivul lor proiecţii, progresiv mărite, ale Dublinului văzut de sus, aşa cum Joyce însuşi îl va fi contemplat gînditor, croind şi îmbinînd substanţa memorabilei capodopere. Locul acţiunii — vestitul şi mult dezbătutul *topos* aristotelic — aici respectat de făuritor cu stricteţe, în neştirbita lui unitate, se distinge, haşurat, pe planşă şi în detaliul dintre paginile 72—73.

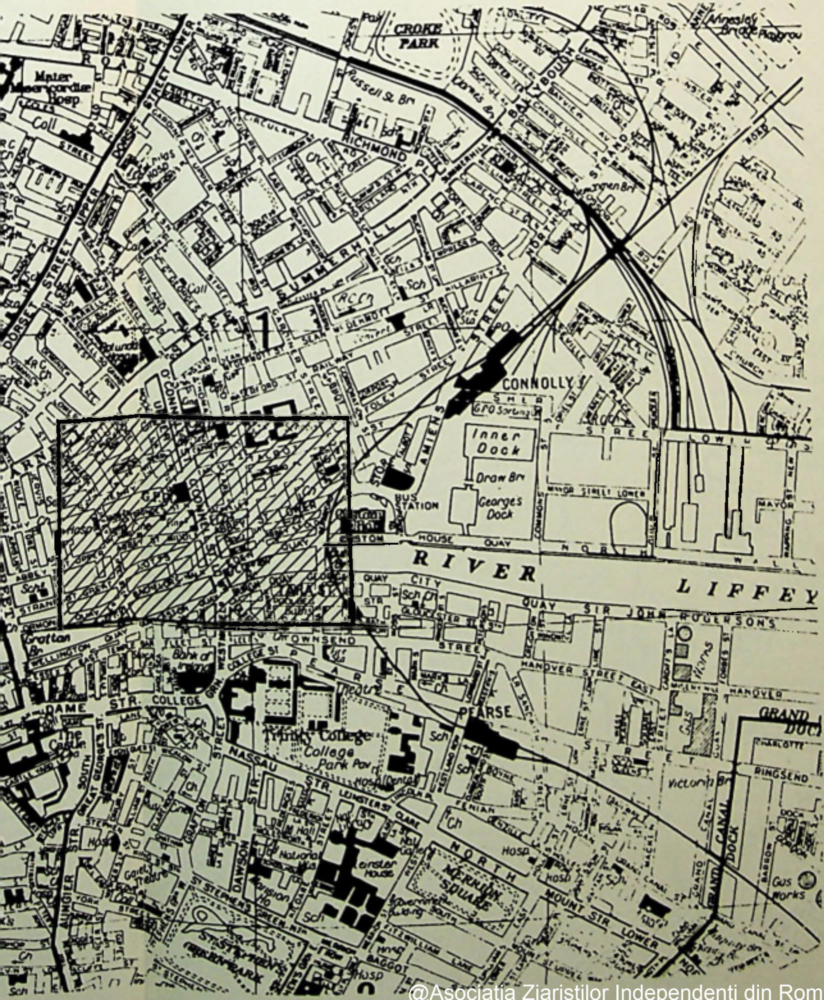
ANDREI BREZIANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

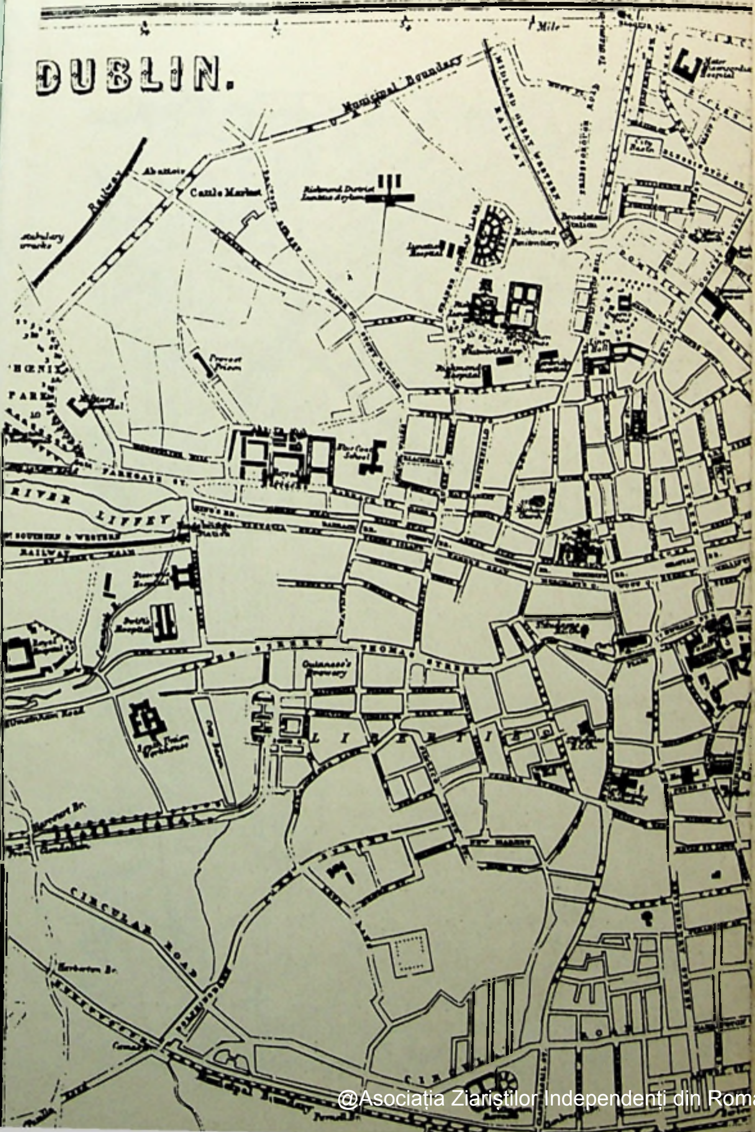
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



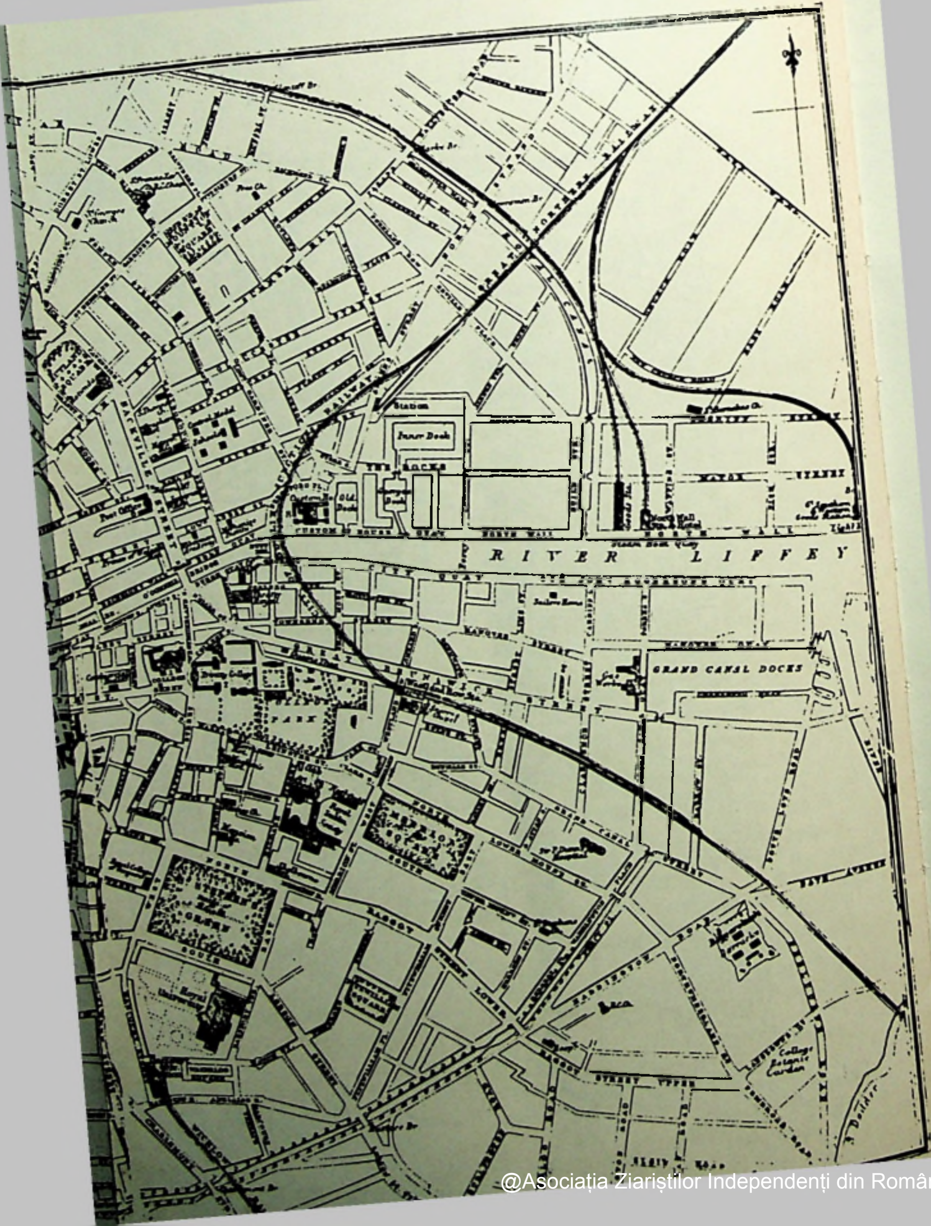
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Același lucru este valabil pentru Balzac: nici un roman din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu ne mai interesează dacă nu s-a hrănit din el. Autorii care au neglijat să-l citească și să-l studieze, sub pretext că este «depășit», n-au făcut dovada incapacității lor irevocabile de a-l urma cu adevărat; nici nu le mai cunoaștem astăzi numele. Trebuie să-i căutăm în ziarele timpului, unde ocupă coloanele.

Cu privire la Joyce reprezintă tocmai un asemenea jalon. Au existat, probabil, la vremea lui, alți romancieri mai mari decît el, dar niciunul mai de seamă. Cum să descrii în cîteva cuvinte importanța cotiturii pe care a reprezentat-o?

Vreau doar să semnalez două puncte: Joyce a avut o conștiință vie despre originea poetică a naturalismului însuși, a simțit că exista în compoziția romanescă echivalentul unei prozodii. A fost în stare să utilizeze stilul ca o formă riguroasă, opunînd metodic unele altora diferite stiluri în diferite capitole din *Ulysses*. Ajunge astfel la o generalizare a acestei noțiuni, stilul din *Ulysses* fiind însăși legătura dintre toate aceste stiluri diferite. A reușit să formalizeze într-o compoziție romanescă un număr considerabil de elemente, să arate că o astfel de formalizare, în roman ca și în științe, departe de a ne despărți de real, îl obligă să se dezvăluie. Astfel, în loc să lase la voia inspirației locul unde se desfășoară fiecare din capitole, le-a situat pe toate într-un loc pe cît de diferit posibil în interiorul orașului Dublin. Este perfect evident că un asemenea procedeu l-a obligat să studieze și să descrie locuri, lucruri și oameni, despre care n-ar fi vorbit în chip spontan, și despre care nu se vorbește de obicei. Ceea ce este adevărat cu privire la loc, este adevărat și cu privire la timp, ziua jucînd aici rolul orașului, fiecare capitol explorînd un moment al acesteia. Pentru a putea utiliza astfel un grup în toate elementele sale trebuie neapărat ca acest grup să fie închis într-un anume fel, ca numărul elementelor să fie finit, și se poate spune că Joyce este primul care a aplicat romanului faimoasa regulă a unităților, ale cărei avantaje ni le explicau cu atîta mîndrie profesorii din liceu în legătură cu teatrul clasic. El a pus în evidență rolul creator al unor limite liber alese.

Sînt în *Ulysses* optsprezece episoade, optsprezece locuri, optsprezece momente, optsprezece stiluri sau procedee, și alte grupuri de optsprezece sau aproximativ optsprezece elemente, a căror listă au încercat unii s-o întocmească, fără ca ele să fie întotdeauna la fel de evidente și rolul lor organizator la fel de sigur.

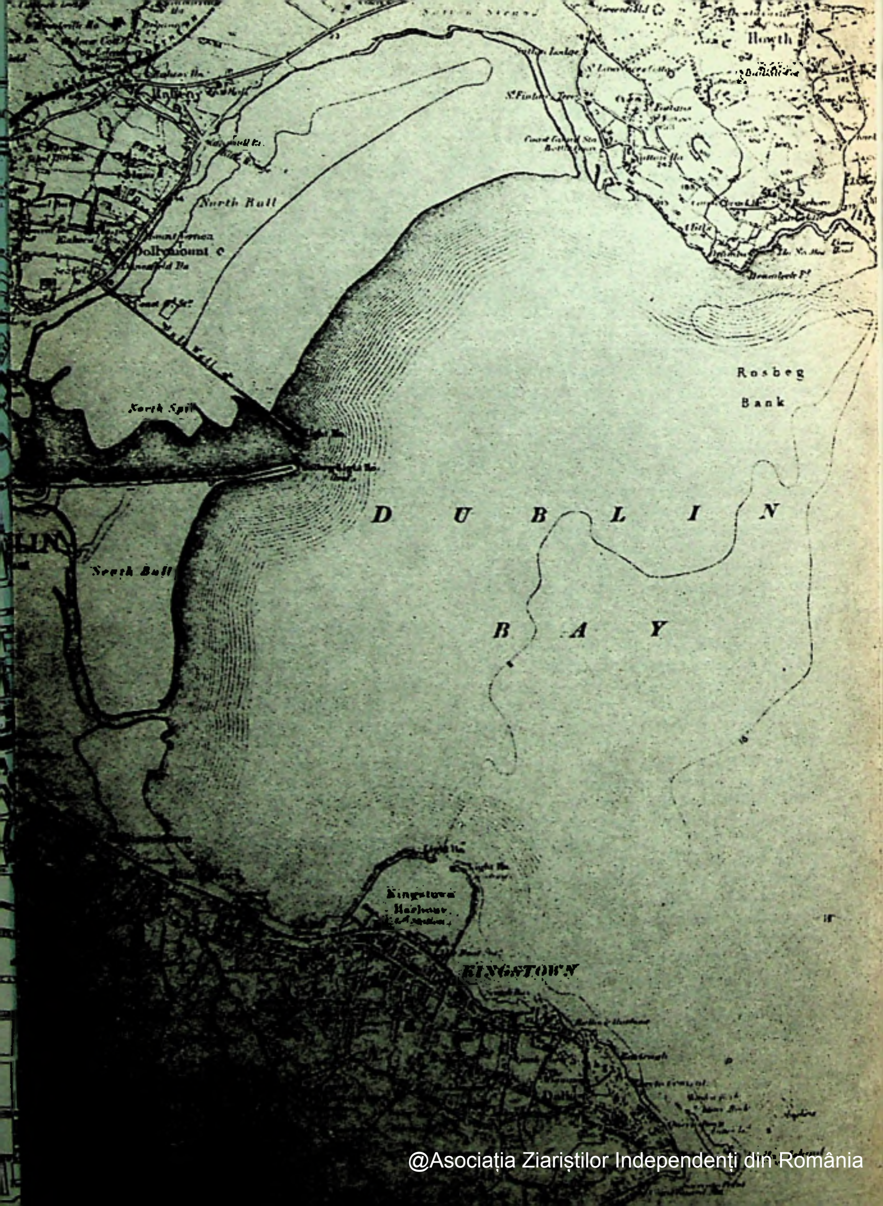
În *Finnegans Wake*, Joyce s-a străduit să exploreze toate grupările posibile, oricare ar fi fost numărul elementelor lor. Oridecîteori un element poate fi considerat în textul său ca membru al unui grup bine cunoscut, el va căuta să folosească toți ceilalți membri. Dacă, de exemplu, un personaj se chiamă Ioan, cum Ioan este unul din cei patru evangheliști și doisprezece apostoli, Joyce introduce pe ceilalți trei evangheliști și pe ceilalți unsprezece apostoli, și așa mai departe. Pornind dela o baladă irlandeză al cărei titlu l-a preluat, Joyce și-a zămislit cartea înmulțind sistematic toate elementele și îmbinînd laolaltă rezultatele obținute. Sînt cercuri care pornesc dela balada inițială și se întretaie în multe locuri. Toate cuvintele devin astfel suprapuneri de cuvinte.

Vedem dar cît de mult se aseamănă practica lui Joyce cu a muzicienilor, îndeosebi cu a celor mai moderni, ceeace mă duce la o altă observație: devenind tot mai orb pe măsură ce elabora această operă, el a fost tot mai sensibil la natura sonoră a materialului pe care îl folosea, la strînsa rudenie ce leagă romanul nu numai de poezie dar și de muzică.

(Din *L'arc*, no. 36)

În românește de MICAELA SLĂVESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JAMES JOYCE

ULYSSES

ÎN INIMA METROPOLEI HIBERNIENE

În fața coloanei lui Nelson tramvaiele încetineau, manevrau, pe altă linie, schimbau troleiul, porneau spre Blackrock, Kingstown și Dalkey, Clonksea, Rathgar și Terenure, parcul Palmerston și Rathmines de sus, Grădina Sandymount, Rathmines, Ringsend și Turnul Sandymount, Crucea lui Harold. Cu glas răgușit, controlorul, în salopeta lui Dublin United Tramway Company, le striga direcțiile:

— Rathgar și Terenure!

— Haide, odată la Grădina Sandymount!

În dreapta și în stînga, în paralel, clănțănind și sunînd din clopoțel, un vagon cu două nivele și altul cu unul singur porniră de la capătul liniei, cotiră în jos pe linie, alunecînd unul alături de altul.

— Dă-i drumul, parcul Palmerston!

PURTÎND ÎNSEMNELE REGALE

Sub portalul Oficiului central poștal, lustragii țipau, lustruiau de zor. Parcate pe strada North Prince furgonetele violent stacojii ale poștei majestății sale, pe portiere etalînd inițialele regale, E.R. se umpleau zgomotos cu scrisori, cărți poștale, imprimate, pachete, asigurate, și francate, pentru livrări locale, provinciale, în toată Anglia și peste mări.

(Fragment)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOMNII DE LA ZIAR

Căruţaşi încălţaţi cu ghete grosolane rostogoleau butoaie cu vuiet înăbuşit din magaziile Prince şi le urcau cu bufnete pe platforma camionului de la fabrica de bere. Pe platforma camionului de la fabrica de bere erau urcate cu bufnete butoaie cu vuiet înăbuşit rostogolite din magaziile Prince de căruţaşi încălţaţi cu ghete grosolane. [2]

— Aici e, spuse Murray Roşcatul. Alexander Keyes.

— Taie-l de-acolo, dacă vrei, spuse domnul Bloom, şi-l duc eu la redacţie, la *Telegraph*.

Uşa biroului lui Ruttledge scîrţîi iarăşi. Davy Stephens, miniatural în capa lui largă, cu o pălărioară moale încununîndu-i cîrlionţii, ieşi cu un sul de hîrtii sub mantie, curier regal.

Foarfecile lungi ale lui Murray Roşcatul desprinseră anunţul din ziar cu patru tăieturi experte. Foarfeci şi pastă de lipit.

— Trec prin tipografie, spuse domnul Bloom luînd patratul decupat din ziar.

— Acuma, sigur, dacă mai vrea şi-un paragraf, spuse grav Murray Roşcatul, cu tocul după ureche, îi facem noi unul.

— Bine, spuse domnul Bloom dînd din cap. Îl conving eu.

Noi.

ONORABILUL WILLIAM BRAYDEN DIN OAKLANDS, SANDYMOUNT

Murray Roşcatul îl bătu peste braţ pe domnul Bloom cu foarfecele, şoptindu-i.

— Brayden.

Domnul Bloom se întoarse la timp ca să-l vadă pe portarul galonat ridicîndu-şi şapca împodobită cu inscripţie spre o siluetă impozantă care pătrundea printre afişele de la *Weekly Freeman and National Press* şi *Freeman's Journal and National Press*. Butoaie de bere Guiness vuind înăbuşit. Trecu impozantă în sus, pe scară, cîrmuită de o umbrelă, cu o faţă solemnă încadrată de barbă. Spinarea învestmîntată în stofă neagră urca treaptă cu treaptă: spinarea, tot creerul îi stă în ceafă, cum spune Simon Dedalus. Cute de carne trupească în spinarea-i. Falduri grase în ceafă, grase, ceafă, grase, ceafă.

— Nu crezi că seamănă la faţă cu Mîntuitorul? şopti Murray Roşcatul.

Uşa biroului lui Ruttledge şopti: ii, crii. Totdeauna aşează uşile una în faţa alteia, aşa să poată curentul să. Cînd intri. Cînd ieşi.

Mîntuitorul: chip oval, încadrat de barbă; predicînd în amurg Maria, Martha. Cîrmuită de o umbrelă, sabie în lumina rampei: Mario tenorul.

— Sau cu Mario, spuse domnul Bloom. [3]

— Da, se învoi Murray Roşcatul. Dar şi despre Mario se spunea că e ca o poză a Mîntuitorului.

Isus Mario cu obrajii rujaţi, pieptar şi picioare ca fusul. Cu mîna pe inimă. În *Martha*.

Vi-ino, tu pierduto,
Vi-ino, tu iubito. [4]

CÎRJA PASTORALĂ ŞI PANA [5]

— Prea fericitul a telefonat de două ori în dimineaţa asta, spuse grav Murray Roşcatul.

Priveau cum dispar genunchi, tălpi, ghete. Ceafă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un băiat cu o telegramă intră sprinten, aruncă un plic pe tejghea şi pieri şi mai grăbit, cu un singur cuvînt:

— *Freeman !*

Domnul Bloom spuse încet:

— Mda, e şi el unul dintre Mîntuitorii noştri.

Un zîmbet blînd îl însoţi pe cînd ridica batantul tejghelii, pe cînd trecea prin canatul dintr-o parte şi apoi pe coridorul şi scările întunecate şi calde, peste scîndurile care acum îi răspundeau cu ecouri. Dar are să poată să-i menţină tirajul? Vuind, vuind.

Împinse uşa batantă de sticlă şi intră, păşind peste hîrtia de împachetat răspîndită pretutindeni. Printr-o alee de murmure zăngănitoare îşi urmă drumul spre boxa unde citea Nannetti.

CU SINCERE REGRETE ANUNŢĂM ACUM REPAUSAREA UNUI PREA RESPECTAT CETĂŢEAN DE FRUNTE AL DUBLINULUI

Şi aici, tot Hynes: relatarea despre înmormîntare probabil. Bufa-buf. Astăzi dimineaţă rămăşiţele pămînteşti ale răposatului domn Patrick Dignam. Maşinile Astea fac dintr-un om mici fărîme dacă-l prind în ele. Astăzi stăpînesc lumea. Şi maşinăriile lui trudesc din greu. Ca şi astea, i-au scăpat lui din mînă; fermentează. Dau zor, se destramă de zor. Şi şobolanul ăla cenuşiu care se lupta să intre. [6]

CUM SE DĂ LA LUMINĂ UN MARE COTIDIAN

Domnul Bloom se opri în spatele trupului firav al corectorului principal, admirîndu-i creştetul lucitor.

Ciudat că nu şi-a văzut niciodată adevărata patrie. Irlanda ţara mea. Deputat de la College. A dat cu gura cît a putut că-i un simplu muncitor care-şi vede de treaba lui. [7] Anunţurile astea şi rubricile mărunte fac să se vîndă săptămînalul, nu ştirile stătute din gazetele oficiale. A murit regina Anna.[8] Publicată, cu autorizaţia autorităţilor în anul o mie şi. Reşedinţă situată în districtul Rosenalis, baronatul Tinnachinch. Pentru cei interesaţi, programul conform statutului, privind numărul catîrilor şi poneilor exportaţi de Ballina. Viaţa la ţară. Caricaturi, Znoava săptămînală cu Pat şi Bull, de Phil Blake. Pagina Unchiului Toby pentru cei mici. Întrebări despre cultivarea bostanilor la ţară. Stimate domnule redactor, care este remediul potrivit pentru balonare şi gaze? Asta mi-ar place şi mie. Înveţi o grămadă, învăţîndu-i pe alţii. Nuanţa personală — despre oameni ca dumneata şi ca mine. Asta mai ales în poze. Femei cu trup frumos făcînd baie pe o plaje de aur. Cel mai mare balon din lume. S-a oficiat dubla căsătorie a surorilor. Doi miri rîzîndu-şi cordial unul altuia. Şi uite-l şi pe Cuprani, tipograful. Mai irlandez decît irlandezul de rînd [9]

Măşinile clănţăneau în măsura de trei pe patru. Buf, buf, buf. Dacă acum ar avea un atac aici şi n-ar mai şti nimeni să le oprească ar bufni aşa, mereu pe loc, şi ar tot tipări asta şi asta, înainte şi înapoi. Ce mai încurcătură de maţe. Trebuie o minte limpede.

— Bine, o bag în ediţia de seară, domnule consilier, spuse Hynes.

Curînd-curînd are să-i spună domnule primar. Se zice că-l sprijină Long John.

Fără să răspundă, corectorul principal mîzgăli cuvîntul «presă» pe un colţ al filei şi-i făcu semn unui tipograf. Îi înmînă fila tăcut pe deasupra ecranului de sticlă murdară.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Bine, mulţumesc, spuse Hynes depărtîndu-se. Domnul Bloom i se opri în cale.

— Dacă vrei să scoţi ceva, casierul tocmai pleacă acum să ia masa, spuse arătînd spre spate cu degetul mare. [10]

— Dumneata ai luat ceva? întreabă Hynes.

— Nu, spuse domnul Bloom. Grăbeşte-te şi-l mai prinzi.

— Muţumesc, bătrîne, spuse Hynes. Îl tapez şi eu.

Porni grăbit către *Freeman's Journal*.

Trei şilingi i-am împrumutat la Meagher. De trei săptămîni. Asta-i a treia aluzie.

URMĂRIND OMUL DE ACŢIUNE LA TREABĂ

Domnul Bloom îşi depuse tăietura de ziar pe biroul domnului Nannetti.

— Scuzaţi-mă, domnule consilier, spuse. Anunţul acesta, vedeţi. Keyes, vă aduceţi aminte.

Domnul Nannetti examină tăietura un timp şi aprobă din cap.

— Vrea s-o băgăm pentru iulie, spuse domnul Bloom.

N-aude. Nannan. Nervi de oţel.

Corectorul îşi mişcă creionul către anunţ.

— Însă o clipă, spuse domnul Bloom. Vrea s-o schimbăm. Keyes, vedeţi. Vrea două chei încrucişate deasupra.

Ce vacarm fac maşinile astea. M-o fi înţelegînd ce-i.

Corectorul se întoarse spre el, să-l asculte, răbdător, şi ridicîndu-şi un cot începu să se scarpine încet la subsuoara jachetei de alpaca.

— Aşa, spuse domnul Bloom, încrucişîndu-şi degetele arătătoare la vîrfuri.

Să-l fac să înţeleagă asta întîi.

Domnul Bloom, privind dintr-o parte pe deasupra crucii pe care o închipuise cu degetele, văzu faţa palidă a corectorului — cred că are niţică gălbinare — şi mai în spate bobinele ascultătoare care împingeau înlăuntru panglici uriaşe de hîrtie. Zdranga. Zdranga. Mile întregi dacă le desfăşori. Ce se întîmplă cu toate astea pe urmă? Mda, împachetezi carnea, pachete; diferite utilizări, o mie şi una de lucruri.

Strecurîndu-şi abil cuvintele în pauzele zdrăngăniturilor desenă repede pe tăblia de lemn brăzdată de zgîrieturi.

CASA (SAU CAMERA) KEYES (CHEILOR) [11]

— Aşa, vedeţi. Două chei în cruce aici. Un cerc. Pe urmă aici numele Alexander Keyes, ceai, vin şi băuturi spirtoase. Şi aşa mai departe.

Mai bine să nu-l învăţ eu pe el meseria lui.

— Ştiţi şi dumneavoastră, domnule consilier, ce vrea. Pe urmă, deasupra, de jur împrejur, Casa Cheia. Vedeţi? Credeţi că-i o idee bună?

Corectorul principal îşi mută mîna cu care se scărpina mai spre coastele din jos şi se rîcîi acolo, liniştit.

— Ideea, spuse domnul Bloom, ar fi Casa sau Camera cheilor. Înţelegeţi domnule consilier, parlamentul Insulei Man. Aluzie la autoguvernare. Turiştii, adică, din Insula Man. Îţi atrage privirile. Înţelegeţi. Puteţi s-o faceţi aşa?

Să-l întreb, poate, cum se pronunţă *voglio* acela. Dar, dacă de fapt, nu ştie, îl fac să se simtă prost. Mai bine nu.

— Putem s-o facem, spuse corectorul. Ai desenul?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Îl găsesc eu, spuse domnul Bloom. Era-ntr-un ziar din Kilkenny. Au o sucursală şi-acolo. Dau o fugă pînă-acolo şi-l întreb. Atunci e bine, faceţi aşa şi-ncă un text mic să atragă atenţia. Ştiţi şi dumneavoastră, chestiile obişnuite. Calitatea întîia, autorizată. De multă vreme se tot simţea nevoia. Şi aşa mai departe.

Corectorul stătu pe gînduri un moment.

— Putem s-o facem, spuse. Să ne dea o reînnoire de contract pe trei luni.

Un culegător veni să-i aducă un şpalt mototolit. Se apucă să-l controleze tăcut. Domnul Bloom rămase în picioare alături, ascultînd zvîcnetul puternic al maşinilor, privindu-i pe culegătorii aplecaţi muţi peste cutiile lor.

ORTOGRAFIC

Trebuie să ştie şi cu ochii închişi ortografia la orice cuvînt. Febra şpalturilor. Martin Cunningham astăzi dimineaţă a uitat să ne pună întrebarea lui obişnuită cum se scrie cutare. Amuzant să-i vezi cu a m ba poate doi ess a en te nu? doi es ment la săracul comis voiajor căutînd la simetrii pe sub zid de cimitir. O prostie, nu? Cimitirul intră aici de dragul simetriului.

Ar fi trebuit să i-o spun cînd şi-a trîntit pe cap pălăria aia înaltă. Mulţumesc. Ar fi trebuit să-i torn una despre-o pălărie tuflită sau ceva. Nu, aş fi putut să i-o spun. Pare nouă şi-acuma. Să-i fi văzut mutra atunci. [12]

Sllt. Partea cea mai de jos a primei maşini se amuci în afară cu tava ei sllt primul teanc de ziare frumos împăturite. Sllt. Aproape ca un om sllt să-ţi atragă atenţia. [13] Face şi ea eforturi după cum se pricepe să vorbească. Ěi uşa aia sllt scrîţîind, parcă te ruga s-o închizi. Orice lucru vorbeşte în felul lui. Sllt.

CUNOSCUT DEMNITAR BISERICESC O COLABORARE EXCEPŢIONALĂ

Corectorul înapoie foaia cu şpaltul pe neaşteptate, spunînd:

— Stai ! Unde-i scrisoarea arhiepiscopului? Trebuie s-o repetăm în *Telegraph*. Unde-i ăsta, cum-îi-zice?

Privi în jur spre maşinile lui zgomotoase şi care nu-i răspundeau.

— Monks, domnule consilier? întreabă o voce dinspre culegători.

— Da. Unde-i Monks?

— Monks !

Domnul Bloom îşi luă înapoi tăietura de ziar. E timpul să o iau din loc.

— Atunci, vă obţin cu desenul, domnule Nannetti, spuse, şi dumneavoastră, ştiu, o să-i daţi un loc bun.

— Monks !

— Da, domnule.

Contractul reînnoit pe trei luni. Are să trebuiască mai întîi să-i dau niţel cu gura. Să încerc. Să le spun de august ; bună idee ; e luna cu expoziţia de cai. Ballsbridge. Vin de peste tot turişti pentru expoziţia cavalină.

TATĂL ECHIPEI DE ZI

Trecu prin sala culegătorilor pe lîngă un bătrîn, încovoiat, cu ochelari, în şorţ. Bătrînul Monks, părintele echipei de zi. Ce de lucruri amestecate trebuie să-i mai fi trecut prin mîini la vremea lui : anunţuri mortuare, reclame de cîrciuml, cuvîntări,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

divorţuri, găsit înecat. Se apropie şi el de capătul drumului acum. Om serios, sobru, cu ceva bănişori strînşi deoparte la casa de economii, pun pariu. Nevastă-sa ştie să gătească bine, să spele rufe. Fiică-sa cu maşina de cusut în salonaş. O fată simplă, cu picioarele pe pămînt, la ea nu merg prostiile.

ŞI IATĂ CĂ A FOST SĂRBĂTOAREA PAŞTILOR

Se opri din mers să-l privească pe un zeţar cum distribuia cu îndemînare caracterele. Le citeşte de-a-ndoaselea întîi. Şi ce repede. Îţi trebuie ceva exerciţiu. mangiD kcirtaP. Tata, săracul, cu cartea hagadah, citind de-a-ndăratelea, cu degetele spre mine. Pessach. La anul la Ierusalim. Doamne, O, Doamne ! Toată chestia aia care nu se mai termină, cum ne-au scos din ţara Eghipetului şi întru cea robiei *alleluia. Shema Israel Adonai Elohenu.* [14] Nu, asta-i cealaltă. Pe urmă, cei doisprezece fraţi, fiii lui Iacob. Şi pe urmă mielul şi pisica şi cîinele şi toiagul şi apa şi măcelarul şi pe urmă îngerul morţii îl omoară pe măcelar şi acela-i omoară pe bou şi cîinele omoară pisica. [15] Pare cam prostesc pînă ajungi să te gîndeşti mai bine. Înseamnă că există o dreptate numai că fiecare-l mănîncă pe oricare din ceilalţi. În fond, asta-i viaţa. Ce repede-şi face treaba. Practica te face perfect. Parc-ar vedea cu degetele.

Domnul Bloom ieşi din mijlocul zgomotelor zdrăngănitoare, prin galerie, mai departe spre palier. Acuma s-o iau cu tramvaiul tot drumul pînă acolo şi poate nici să nu-l găsesc? Mai bine să-i telefonez întîi. Ce număr are? Ca la firma Citron. Douăzecişiopt patru patru.

NUMAI CĂ ÎNCĂ O DATĂ SĂPUNUL ACELA

Cobora pe scara principală. Cine dracu a mîzgălit peste tot pe pereţi aici cu chibrituri arse? S-ar zice c-au făcut un pariu. Miroase greu, unsuros, totdeauna în atelierele astea. Cleiul călduţ de la Thom de-alături cînd eram şi eu acolo.

Îşi scoase batista să-şi tamponeze nasul. Citronlămîie? A, săpunul, eu l-am pus acolo. Să-l scot din buzunar. Punîndu-şi la loc batista scoase săpunul şi-l puse deoparte, încheiat, în buzunarul de la spate al pantalonului.

Cu ce parfum îşi dă soţia ta? Aş mai putea să trec pe-acasă ; tramvaiul ; am uitat ceva. Să văd înainte de se îmbracă. Nu. Tocmai. Nu.

Un hohot brusc de rîs ascuţit se revarsă dinspre birourile de la *Evening Telegraph*. Ştiu cine-i ăsta. Ce s-o fi întîmplat? Să intru un minut să dau telefonul acela. Ned Lambert e.

Intră încetişor.

ERIN, VERDE JUVAER AL MĂRII DE ARGINT [16]

— Trece fantoma [17], murmură încetişor cu aromă de biscuit profesorul MacHugh către geamul prăfuit.

Domnul Dedalus, privind dinspre căminul gol către faţa batjocoritoare a lui Ned Lambert, o întrebă acru :

— Cristoase, nu-ţi dă aşa o arsură în spate jos?

Ned Lambert, aşezat la masă, citi mai departe :

— Sau iarăşi, luaţi seama la şerpuirile unui izvoraş susurător cum şopoteşte în calea-i, suflat de zefiruri abea simţite, sau răzvrătindu-se împotriva obstacolelor pietroase, către apele tălăzuitoare ale albastrei stăpîniri a lui Neptun, printre maluri acoperite

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

de muşchi, cînd se joacă asupră-i lumina slăvită a soarelui sau prin umbrele aruncate pe sînu-i îngîndurat de frunzişul boltit bogat al uriaşilor pădurii. Ce spui de asta, Simon? întrebă pe deasupra ziarului. Ce spui de asta, ca mostră de ton grandios?

— Îşi schimbă băutura, spuse domnul Dedalus.

Ned Lambert, rîzînd, lovi cu palma în ziarul de peste genunchi, repetînd:

— *Sînul îngîndurat* şi *frunzişul bortit bogat* [18]. Să-ţi baţi copiii.

— Şi Xenophon privea peste cîmpia Marathonului, spuse domnul Dedalus, privind iarăşi peste cămin şi către fereastră, şi Marathonul privea către mare [19].

— Ajunge, strigă profesorul MacHugh dinspre fereastră. Nu mai vreau să mai aud nici o vorbă din toată chestia asta.

Înghiţi bucata de biscuit din care muşcase şi, înfometat, se pregăti să muşte din biscuitul pe care-l ţinea în mîna cealaltă.

Nişte prostii pompoase. Vorbe goale. Ned Lambert o ia uşor de tot astăzi, văd. Îţi cam dă peste cap ziua toată, o înmormîntare. Se zice c-ar fi un om influent. Chatterton bătrînul, vicecancelarul, e fratele lui bunicu său, sau tatăl fratelui lui bunicu-său. Aproape nouăzeci de ani, cică. Editorialul cu necrologul lui e poate scris de mult. Trăieşte ca să le facă lor în necaz. Poate se duce chiar el înainte. Johnny, fă loc pentru nenea.[20] Prea onorabilul Hedges Eyre Chatterton. Mi-nchipui că-i mai scrie şi-acum cîte un cec sau două cu mîna tremurînd la zilele cînd trebuie să scoată el paraua. Ce mai pleaşcă pe el cînd o muri. Alleluia.

— Numai încă un spasm, spuse Ned Lambert.

— Ce-i asta? întrebă domnul Bloom.

— Un fragment recent descoperit din Cicero, răspunse pompos profesorul MacHugh. *Frumoasa noastră patrie.*

SCURT DAR LA OBIECT

— A cui patrie? spuse simplu domnul Bloom.

— Întrebare cît se poate de pertinentă, spuse profesorul mestecînd. Cu accentul pe a cui.

— Patria lui Dan Dawson, spuse domnul Dedalus.

— E discursul lui de azi-noapte? întrebă domnul Bloom.

Ned Lambert aprobă din cap.

— Dar ascultaţi asta, spuse.

Clanţa îl izbi pe domnul Bloom în şale cînd cineva de afară împinse uşa.

— Scuză-mă, spuse J. J. O'Molloy intrînd.

Domnul Bloom se trase sprinten la o parte.

— Dumneata să mă ierţi, spuse.

— Bună ziua, Jack.

— Intră. Intră.

— Bună ziua.

— Ce faci, Dedalus?

— Bine. Şi dumneata?

J. J. O'Molloy clătină din cap.

TRIST

Era cel mai deştept dintre tinerii de la barou atunci. Acuma a intrat în declin, săracul. Roşeaţa asta de tuberculos înseamnă că-i pe ducă. Pe muchie de cuţit. Ce-o fi cu el, mă întreb. Necazuri cu banii.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— *Sau iarăşi, dacă urcăm spre culmile îngemănate ale munţilor.*

— Ce bine arăţi.

— Poate fi văzut redactorul şef? întrebă J. J. O'Molloy privind spre uşa biroului.

— Şi-ncă cum văzut, spuse profesorul MacHugh. Văzut şi auzit. E în sfînta sfintelor cu Lenehan.[21]

J. J. O'Molloy se îndreptă spre pupitrul înclinat şi începu să răsfoiască îndărăt filele tradafirii ale colecţiei.

Clientela îl părăseşte. Un ratat. Şi-a pierdut curajul. Cartofor. Datorii de onoare. Culege furtuna. Pe vremuri primea clienţi graşi de la D. şi T. Fitzgerald. Ăştia poartă peruci ca s-arate că au materie cenuşie. Se vede că au cap şi după manşete, ca statuia din Glasnevin. Cred că face şi ceva literatură la *Express* cu Gabriel Conroy. Un tip citit. Myles Crawford a început la *Independent*. Nostim cum ăştia de la ziare se dau după vînt cînd aud de vreo ocazie nouă. Giruete de vînt. Sînt şi calzi şi reci deodată. Nici nu ştii cînd să-i crezi. Fiecare chestie trebuie s-o crezi, pînă-o auzi pe-următoarea. Se încaeră de-şi smulg părul din cap unul altuia prin ziare, şi pe urmă, dintr-o dată se dezumflă cu totul. Numai o clipă trece, şi salut bătrîne, ce bine-mi pare că te-ntîlnesc.

— A, ascultaţi asta, ce Dumnezeu, se rugă Ned Lambert. *Sau iarăşi, dacă urcăm spre culmile îngemănate ale munţilor . . .*

— Bombastic ! întrerupse profesorul morocănos. Termină o dată cu flecarul ăsta îngîmfat !

— *Munţilor*, continuă Ned Lambert, *înălţîndu-se uriaşi tot mai sus, să ne scalde, cum ar veni, sufletele . . .*

— Să-i scalde lui buzele, spuse domnul Dedalus. Dumnezeule sfinte şi îndurător ! Da? Şi primeşte şi bani pentru aşa ceva?

— *Cum ar veni, în bogăţia de privelişti ale Irlandei, fără seamăn, în pofida atît pe de drept lăudatelor modele în alte regiuni nepreţuite, cunoscute pentru frumuseţea lor, cu dumbrăvi umbroase şi cîmpii unduitoare şi pajişti strălucitoare de verdeaţă primăvăratecă, însufleţite de scînteetoarea, străvezia, transcedentala, lumină a blîndului, tainicului nostru amurg irlandez . . .*

GRAIUL SĂU NATAL

— Acuma luna, spuse profesorul MacHugh. A uitat de Hamlet.[22]

— *Care învăluie ca într-o mantie priveliştea, cît vezi cu ochii şi te adînceşte în aşteptare pînă ce discul licăritor al lunii porneşte să-şi iradieze în strălucire splendèarea de argint.*

— O ! strigă domnul Dedalus dînd glas cu geamăt desnădăjduit, scîrnă cu ceapă ! Gata, Ned. Viaţa-i şi-aşa prea scurtă.

Îşi scoase cilindrul şi, suflînd nerăbdător peste mustaţa-i stufoasă, îşi trecu ca un galez degetele răşchirate prin păr.

Ned Lambert aruncă ziarul deoparte, chicotind cu încîntare. O clipă mai tîrziu un fel de lătrat răguşit de rîs explodă peste chipul neras, cu ochelari negri ai profesorului MacHugh.

— Daw-cel-cleios ! strigă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CE SPUNEA WETHERUP

Rînjesc şi acum cînd văd chestiile astea tipărite, dar aşa ceva se înghite ca pîinea caldă. De altfel, el are şi nu ştiu ce fel de afacere cu brutăriile, nu? De asta-i şi spun Daw-cel-cleios. Oricum, şi-a căptuşit bine cuibul. Fiică-sa logodită cu individul acela de la percepţie, ăla cu maşina. Frumos l-a mai agăţat. Casă deschisă, petreceri. Cu tămbălău mare. Aşa zicea întotdeauna şi Wetherup. Trebuie să ştii să ţi-i cîştigi prin stomac.

Uşa dinspre birou se deschise cu violenţă şi o faţă stacojie, cu cioc ca de pasăre, cu o creastă de păr moale ca puful, zvîcni înăuntru. Ochi îndrăzneţi albaştri îi scrutară cercetător şi un glas aspru, spart, întrebă:

— Ce e?

— Şi iată-l şi pe falsul senior de ţară în persoană,[23]: spuse mărinimos profesorul MacHugh.

— Ieşiafarădeaici, pedagog zaharisit şi prăpădit! spuse redactorul şef în semn de salut.

— Haide, Ned, spuse domnul Dedalus punîndu-şi pălăria. Trebuie să beau ceva după chestia asta.

— Să bei, strigă redactorul şef. Nu se serveşte băutură înainte de ora liturghiei.

— Pe bună dreptate, spuse domnul Dedalus ieşind. Hai, Ned.

Ned Lambert să lăsă să alunece de pe masă. Ochii albaştri ai redactorului şef călătoriră spre chipul domnului Bloom, umbriţi de un surîs.

— Vii cu noi, Myles? întrebă Ned Lambert.

SÎNT EVOCATE BĂTĂLII MEMORABILE

— Miliţia din North Cork! strigă redactorul şef păşind către consola căminului. Am învins de fiecare dată! North Cork şi ofiţerii spanioli![24]

— Unde asta, Myles? întrebă Ned Lambert aţintindu-şi privirea gînditoare spre vîrful ghetelor.

— În Ohio! ţipă redactorul şef.

— Chiar aşa, să ştii, încuviinţă Ned Lambert.

Ieşind, îi şopti lui J. J. O'Molloy:

— D.T. incipient. Trist caz.

— În Ohio! croncăni strident redactorul şef ridicîndu-şi spre ei faţa stacojie. Ohio al meu!

— Un cretic, perfect, spuse profesorul. Una lungă, una scurtă, una lungă.

O, EOLIANĂ HARFĂ

Scoase un fir de aţă pentru curăţat dinţii şi, rupînd o bucată, o făcu să vibreze încîntat între doi dinţi rezonanţi, murdari.

— Bingbang, bingbang.

Domnul Bloom, constatînd că drumul e liber, porni spre uşa biroului.

— Numai o clipă, domnule Crawford, spuse. Vreau să dau un telefon în legătură cu o reclamă.

Intră.

— Ce facem cu editorialul pentru astă-seară? întrebă profesorul MacHugh apropiindu-se de redactorul şef şi lăsîndu-şi o mînă pe umărul lui.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Se aranjează, spuse Myles Crawford mai liniştit. Nu-ţi face dumneata griji. Salut, Jack. E-n regulă.[25]

— Bună ziua, Myles, spuse J. J. O'Molloy, lăsînd filele pe care le ţinuse în mînă să cadă moi la locul lor în colecţie. Astăzi e procesul cu escroheria aia cu Canada?

Telefonul zurui înăuntru.

— Douăzeci şi opt . . . Nu, douăzeci . . . Patru, patru . . . Da.

GHICIŢI-L PE ÎNVINGĂTOR

Lenehan ieşi din birou ţinînd în mînă formularele editate de *Sports*.

— Cine vrea un pont sigur pentru cupa de aur? întrebă el. *Sceptre* călărit de O. Madden.

Aruncă formularele pe masă.

Ţipetele micilor vînzători de ziare care se auzeau desculţi în hol izbucniră deodată mai aproape şi uşa se deschise zmucită.

— Şşş, spuse Lenehan. Aud poşnet de fasi.

Profesorul MacHugh străbătu încăperea şi-l apucă de guler pe un băieţaş înspăimîntat, pe cînd ceilalţi se risipiră afară prin hol şi în jos pe trepte. Foiţele cu formularele foşniră în curentul de aer stîrnit, îşi luară zborul, plutiră molatec prin aer în arabescuri albastre şi pe sub masă se lăsară încet la pămînt.

— Nu eu am fost, domnule. Băiatul ăla mare m-a împins, domnule.

— Zvîrle-l afară şi închide uşa, spuse redactorul şef. S-a stîrnit un adevărat uragan.

Lenehan începu să culeagă cu mîna foiţele de pe podea, icnind cînd se apleca de două ori la rînd.

— Aşteptăm ediţia specială cu cursele de cai, domnule, spuse băiatul. Pat Farrel a fost care m-a împins, domnule.

Arătă cu degetul spre două chipuri care trăgeau cu ochiul pe după canat.

— El e, domnule.

— Afară cu tine de-aici, spuse profesorul MacHugh răguşit.

Îl îmbrînci pe băiat afară şi trînti uşa.

J. J. O'Molloy întorcea filele foşnind, murmurînd, căutînd:

— Continuare la pagina şase, coloana a patra.

— Da . . . *Evening Telegraph* aici, spunea domnul Bloom la telefon în birou. E patronul . . . ? Da, *Telegraph* . . . Unde? . . . Aha! La ce licitaţie? . . . Aha! Înţeleg . . . Bine. Îl găsesc eu.

URMEAZĂ O COLIZIUNE

Clopoţelul zurui din nou cînd închise. Intră grăbit şi se ciocni de Lenehan care se lupta să-şi îndrepte trupul cu o a doua foiţă în mînă.

— *Pardon, monsieur*, spuse Lenehan agăţîndu-se de el o clipă şi făcînd o grimasă.

— Vina mea, spuse domnul Bloom lăsîndu-se prins în braţe astfel. Te-am lovit? Mă grăbeam.

— Genunchiul, spuse Lenehan.

Chipul îi luă o expresie comică şi gemu, frecîndu-şi genunchiul.

— Acumularea de anno Domini.

— Iartă-mă, spuse domnul Bloom.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Merse pînă la uşă şi, ţinînd-o întredeschisă, se opri acolo o clipă. J. J. O'Molloy trînti filele grele într-o parte. Vacarmul stîrnit de două glasuri ascuţite, de o muzicuţă de gură, născu ecouri în holul pustiu dinspre vînzătorii de ziare aşezaţi acolo pe trepte.

Noi sîntem băieţii din Wexford
Care ne-am bătut cu inima şi cu braţele. [26]

EXIT BLOOM

— Dau o fugă pînă la promenada Burlacilor, spuse domnul Bloom, în legătură cu anunţul acela al lui Keyes. Vreau să-l pun la punct. Mi-au spus că e acolo, la galeriile Dillon.

Le privi un moment, nehotărît, chipurile. Redactorul şef, sprijinit de consola căminului, cu capul proptit de o mînă, îşi întinse deodată un braţ în gest amplu.

— Mergi ! spuse. Lumea e în faţa dumitale.

— Mă întorc numaidecît, spuse domnul Bloom ieşind precipitat.

J. J. O'Molloy luă foiţele din mîna lui Lenehan şi le citi, suflînd uşor între ele să le despartă una de alta, fără să facă vreun comentariu.

— Obţine el reclama aia, spuse profesorul privind prin ochelarii cu ramă neagră peste perdeluţa de la fereastră. Ia uite cum se mai ţin puşlamalele astea mici după el.

— Ia să văd ! Unde? strigă Lenehan alergînd spre fereastră.

O PROCESIUNE PE STRADĂ

Amîndoi surîdeau pe deasupra perdeluţei la şirul de vînzători de ziare care zburdau în urma domnului Bloom, ultimul dintre ei trăgînd în zigzag alb în suflarea brizei un simulacru ironic de zmeu, cu o coadă de panglicuţe albe.

— Ia te uită la golanii ăştia mititei după el, şi ce tămbălău mai fac, spuse Lenehan, să mori de rîs, nu alta. O, am să-mi scrîntesc coastele ! Uite-l, cu picioarele alea de elefant, cum ocupă tot trotuarul. Şi-ăia, cu drăciile lor, după el. Cum îl imită, pe la spate.

Începu să danseze mazurcă, în caricatură precipitată de-a lungul camerei, cu picioarele lunecătoare prin faţa căminului înspre J. J. O'Molloy care îi depuse foiţele în mîinile ridicate să le primească.

— Ce-i asta? spuse Myles Crawford tresărind. Unde-s ăilalti doi?

— Cine? spuse profesorul întorcîndu-se spre el. S-au dus pînă la Oval, să bea ceva. E şi Paddy Hooper acolo, cu Jack Hall. A venit de-azi noapte.

— Haide atunci, spuse Myles Crawford. Unde mi-e pălăria?

Intră cu mers sacadat în birou, dîndu-şi la o parte clapa de la spate a jachetei, sunîndu-şi cheile din buzunarul de la spate. Apoi zăngăniră prin aer şi lovindu-se de lemn cînd îşi încuia sertarul mesei.

— E pornit pe calea cea bună, spuse profesorul MacHugh cu glas scăzut.

— Aşa pare, spuse J. J. O'Molloy scoţîndu-şi tabachera, şi murmură mai departe gînditor, dar lucrurile astea nu-s întotdeauna aşa cum par. Cine are cele mai multe chibrituri?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CALUMETUL PĂCII

Îi oferi profesorului o ţigară şi-şi luă şi el una. Lenehan scăpără prompt un chibrit şi le aprinse ţigările pe rînd. J. J. O'Molloy îşi deschise din nou tabachera şi i-o oferi.

— *Thanky vous*, spuse Lenehan servindu-se.

Redactorul şef ieşi din birou cu o pălărie de paie trasă strîmb pe frunte. Declamă cîntător, arătînd solemn cu degetul spre profesorul MacHugh:

Rangul şi gloria te-au ispitit,
Imperiul inima ţi-o a vrăjit. [27]

Profesorul rînji lingîndu-şi buzele prelungi.

— He? Bătrînul imperiu roman dracului? spuse Myles Crawford

Scoase o ţigară din tabachera deschisă. Lenehan, aprinzîndu-i-o cu graţie grăbită, spuse:

— S-ascultăm în tăcere ghici-ghicitoarea mea nou-nouţă.

— *Imperium romanum*, spuse încetişor J. J. O'Molloy. Sună mai nobil decît britanic sau Brixton [28]. Cuvintele astea te fac parcă să te gîndeşti la grăsime pe foc.

Myles Crawford îşi suflă primul fum cu violenţă spre tavan.

— Asta e, spuse. Noi sîntem grăsimea. Tu şi cu mine sîntem grăsimea pe foc. N-avem şanse nici cît un bulgăre de zăpadă în iad.

MĂREŢIA CARE A FOST ROMA [29]

— Staţi un moment, spuse profesorul MacHugh ridicînd în aer două ghiare liniştite. Nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de cuvinte, de sunetul vorbelor. Ne gîndim la Roma, imperială, imperioasă, imperativă.

Îşi întinse braţe retorizante dintre manşete roase, pătate, şi făcu o pauză:

— Ce-a fost civilizaţia lor? Vastă, recunosc; însă josnică. Cloacae: haznale. Evreii în pustie şi pe vîrful muntelui au spus: *Este bine să fim aici. Să înălţăm un altar lui Iehova.* Romanul, ca şi englezul care vine pe urmele sale, a adus pe fiecare ţărm pe care a pus piciorul (pe ţărmul nostru nu şi l-a pus niciodată) doar obsesia lui cloacală.[30] Privea în jurul lui înfăşurat în togă şi zicea: *Este bine să fim aici. Să construim un water-closet.*

— Ceea ce au şi făcut, în consecinţă, spuse Lenehan. Bătrînii şi străvechii noştri strămoşi, aşa cum citim în capul întîi din Guineză,[31] nu erau obiectivi cînd venea vorba de fluxul curgător.

— Erau şi ei nişte domni ai naturii, murmură J. J. O'Molloy. Dar avem şi dreptul roman.

— Şi Pilat din Pont este profetul lui, răspunse profesorul MacHugh.

— Ştiţi povestea cu marele şef, baronul Palles? întrebă J. J. O'Molloy. La dineul universităţii regale. Toată lumea-şi dăduse drumul la caii cei mari . . .

— Întîi ghicitoarea mea, spuse Lenehan. Sînteţi gata?

Domnul O'Madden Burke, înalt în cenuşiu abundent de tweed de Donegal, intră dinspre hol. Stephen Dedalus, urmîndu-l îşi scoase pălăria păşind înăuntru.

— *Entrez, mes enfants!* strigă Lenehan.

— Însoţesc un postulant, spuse melodios domnul O'Madden Burke. Tinereţea condusă de Experienţă în vizită la Autoritate.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Ce mai faceţi? spuse redactorul şef întinzînd o mînă. Intraţi. Bătrînul dumitale tocmai acum a ieşit.

? ? ?

Lenehan spuse, către toată lumea:

— Tăcere! Ce operă e ca o femee frigidă? Reflectaţi, cumpăniţi, excogitaţi, răspundeţi.

Stephen întinse foile dactilografiate arătînd spre titlu şi semnătură.

— Cine? întrebă redactorul şef.

Bucata ruptă.

— Domnul Garrett Deasy, spuse Stephen.

— Curvarul ăla bătrîn, spuse redactorul şef. Cine a rupt-o? Ce, i-a venit pe nepregătite.

Pe pînze grăbite de flăcări
Din miază-zi unde furtuna sufla
Vine el, palidul vampir,
Gura lui o caută pe-a mea.[32]

— Bună ziua, Stephen, spuse profesorul, venind să-i citească peste umăr. Bot şi copite? Te-ai apucat de...

Bardul bivolilor prietenos.

SCANDAL ÎNTR-UN BINE CUNOSCUT RESTAURANT

— Bună ziua, domnule profesor, spuse Stephen roşind. Scrisoarea aceasta nu e a mea. Domnul Garrett Deasy m-a rugat s-o...

— O, îl ştiu, spuse Myles Crawford, şi-o ştiu şi pe nevastă-sa. Băbătia cea mai arţăgoasă pe care-a lăsat-o bunul Dumnezeu pe lumea asta. Doamne, păi ea are boala botului şi copitelor, poţi să fii sigur. Seara aia cînd i-a aruncat chelnerului supa-n cap la *Steaua şi Jartiera*. Oho!

Femeia a adus păcatul pe lume. Pentru Elena, soaţa lui Menelaus, care-a fugit de acasă, zece ani de zile grecii. O'Rourke, prinţul de Breffni.[33]

— Acuma-i văduv? întrebă Stephen.

— Da, pentru moment, spuse Myles Crawford, în timp ce ochii îi parcurgeau manuscrisul. Caii împăratului. Habsburg. Un irlandez i-a salvat viaţa pe meterezele Vienei.[34] Nu uita asta! Maximilian Karl O'Donnell, graf von Tirconnell în Irlanda. Şi-a trimis moştenitorul 'ncoace, să-l facă pe rege feldmareşal austriac.[35] Iese ceva urît acolo într-o zi. Gîşte sălbatice.[36] O, da, de fiecare dată. Să nu uitaţi asta!

— Chestia e dacă n-a uitat-o el? spuse liniştit J. J. O'Molloy învîrtind între degete un presse-papier în formă de potcoavă. Să salvezi viaţa prinţilor nu-i o afacere prea rentabilă.

Profesorul MacHugh se întoarse spre el.

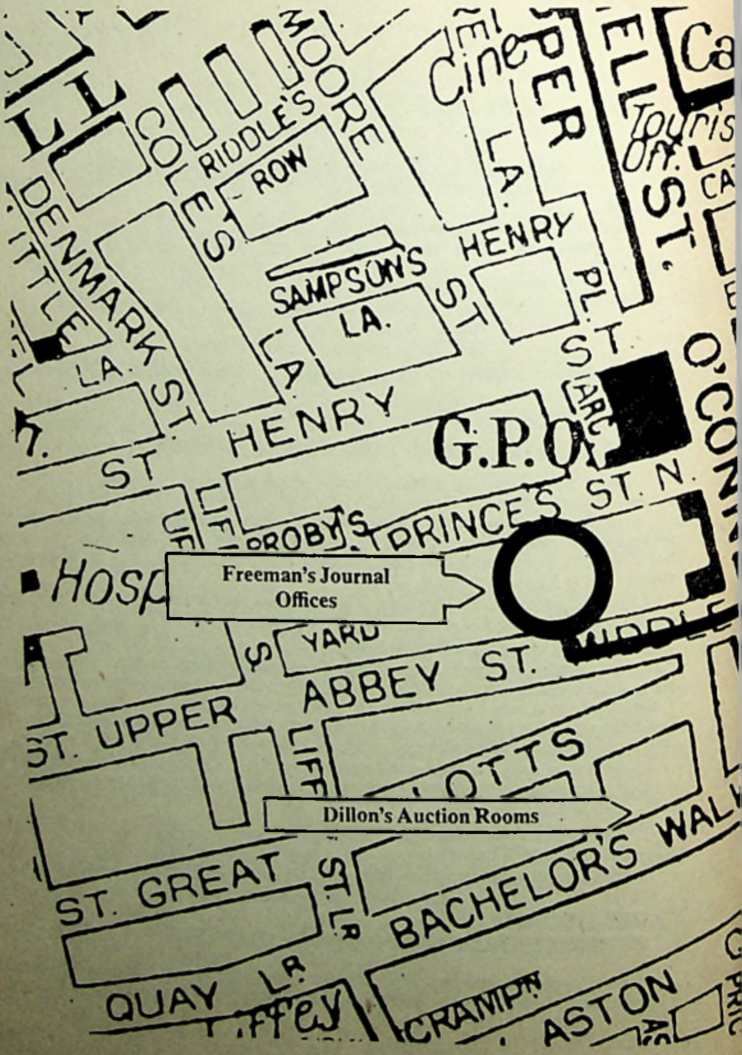
— Şi dacă n-ar fi? spuse.

— Să vă spun eu cum a fost, începu Myles Crawford. Într-o zi, un ungur...

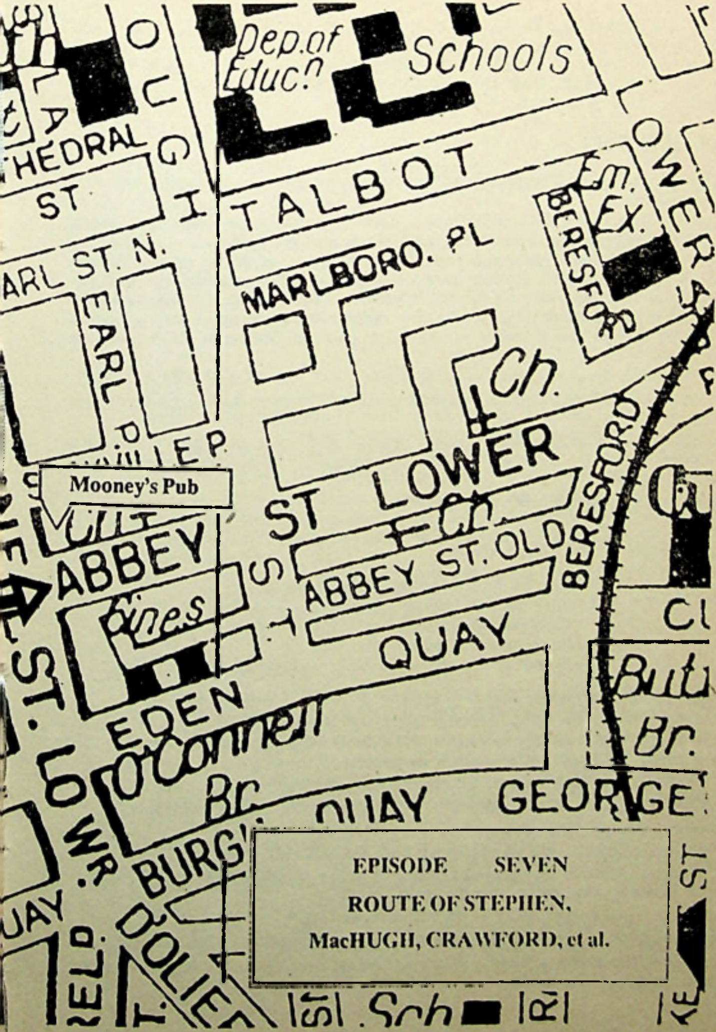
CAUZE PIERDUTE
SE POMENEŞTE NUMELE UNUI NOBIL MARCHIZ

— Noi totdeauna am fost loiali cauzelor pierdute, spuse profesorul. Succesul înseamnă pentru noi moartea intelectului şi a imaginaţiei. Noi n-am fost niciodată

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



EPISODE SEVEN

ROUTE OF STEPHEN,

MacHUGH, CRAWFORD, et al.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

loiali față de învingători. Îi slujim doar. Eu de pildă îi învăț pe alții limba asta stridentă de sorginte latinească. Vorbesc limba unei rase a cărei mentalitate și-a găsit culmea în maxima: timpul e bani.[37] Dominație materială *Dominus !* Doamne ! Unde e spiritualitatea? Doamne Isuse Cristoase ! Doamne lordule Salysbury. O sofa într-un club aristocratic.[38] Însă grecii !

KYRIE ELEISON !

Un surîs de lumină îi limpezi ochii încadrați de rame negre, îi lungi și mai mult buzele prelungi.

Grecii ! spuse iarăși. *Kyrios !* Strălucitor cuvînt ! Vocale pe care semiții și saxonii nu le cunosc. *Kyrie !* Aureola intelectului. *Kyrie eleison !* Făcătorul de closete și constructorul de cloacă nu vor fi niciodată stăpînitorii spiritului nostru. Sîntem vasalii cavaleriei catolice a Europei care s-a năruit la Trafalgar și ai imperiului spiritului, nu un *imperium*, care s-a coborît în adîncuri odată cu flota ateniană la Aegospotami.[39] Da, da. S-au coborît în adîncuri. Pirrus, înșelat de un oracol, a făcut o ultimă încercare să mai întoarcă vremurile de aur ale Greciei. Loial unei cauze pierdute.

Se îndepărtă de ei, pornind spre fereastră.

— Au pornit la bătălie, spuse întunecat domnul O'Madden Burke, dar totdeauna au căzut.[40]

— Buhuhu ! plînse Lenehan cu puțin zgomot. Din cauza unei pietre cu care a dat cineva în el în a doua jumătate a dimineții. Sărmanul, sărmanul, sărmanul, Pirrus ![41]

Șopti apoi aproape de urechea lui Stephen.

LIMERICKUL LUI LENEHAN [42]

Este un învățat MacHugh mai gras decît toți
Care poartă ochelari montați pe negrele roți.
Cum vede dublu oricum
De ce să-i mai poarte de-acum?
Nu pot să văd unde-i Joe Miller aici. Parcă dumneata poți?

În doliu după Salust, cum zice Mulligan. Care i-a murit dracului mama.

Myles Crawford îngrămădi foile într-un buzunar de la haină.

— E bine, se face, spuse. Citesc eu restul după asta. Se aranjează.

Lenehan își întinse mîinile în semn de protest.

— Și ghicitoarea mea? spuse. Ce operă e ca o femeie frigidă?

— Operă? Fața de sfinx a domnului O'Madden Burke repetă ghicitoarea.

Lenehan anunță bine dispus:

— *Rosa din Castilia.* Nu vă prindeți? Roza de casta-Lia. He !

Îl împinse încetișor pe domnul O'Madden Burke în splină. Domnul O'Madden Burke se frînse grațios peste umbrelă icnind prefăcut.

— Ajutor ! suspină el. Simt o slăbiciune puternică.[43]

Lenehan, ridicîndu-se în vîrful picioarelor, îi făcu vînt grăbit cu foițele foșnitoare.

Profesorul, revenind pe lîngă pupitrul cu colecția de ziare, își trecu mîna peste cravatele desfăcute ale lui Stephen și domnului O'Madden Burke.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Parisul, în trecut și în prezent, spuse. Parcă ați fi niște comunarzi.

— Ca tipii care au aruncat în aer Bastilia, spuse J. J. O'Molloy cu ironie liniștită. Sau voi sînteți cei care l-au împușcat, în taină, pe lordul guvernator al Finlandei? Arătați de parcă-ați fi săvîrșit această faptă. Generalul Bobrikoff.[44]

TUTTI FRUTTI

— Ne gîndeam doar s-o facem, spuse Stephen.

— Talentele toate, spuse Myles Crawford. Dreptul, umanitățile . . .

— Cursele de cai, interveni Lenehan.

— Literatura, presa.

— Dac-ar fi și Bloom aici, spuse profesorul. Blînda artă a publicității.

— Și madame Bloom, adaugă domnul O'Madden Burke. Muza cîntului. Cea dintîi dintre favoritele Dublinului.

Lenehan tuși tare.

— Ahem ! spuse apoi foarte încet. O, doar o gură de aer proaspăt ! Am răcit în parc. Au lăsat poarta deschisă.

DUMNEATA POȚI

Redactorul șef puse o mînă nervoasă pe umărul lui Stephen.

— Vreau să scrii ceva pentru mine, spuse el. Ceva mai mușcător. Dumneata poți. Citesc asta pe fața dumitale. *În lexiconul tinereții* . . .[45]

O citesc pe fața dumitale. O citesc în ochii tăi.[46] Intrigant și lingușitor de duzină.

— Boala botului și a copitelor ! strigă redactorul șef ca o invectivă ironică. Mare miting naționalist la Borris-in-Ossory. Căcănării ! Să-i scoată ochii publicului ! Dă-le ceva consistent. Ceva în care să intrăm cu toții, la dracu. Tatăl și Fiul și Sfîntul Duh și Jakes M'Carthy.[47]

— Noi toți sîntem buni de hrană spirituală, spuse domnul O'Madden Burke.

Stephen își ridică ochii spre privirea impertinentă, indiferentă a celuilalt.

— Vrea să te atragă în banda presei, spuse J. J. O'Molloy.

MARELE GALLAHER

— Dumneata poți s-o faci, repetă Myles Crawford încleștîndu-și mîinile într-un gest emfatic. Stai nițel. Facem ca Europa întreagă să rămînă cu gura căscată, cum zicea Ignatius Gallaher pe vremea cînd n-avea slujbă și ținea sala de biliard la Clarence. Gallaher, ăsta zic și eu ziarist. Ăsta avea condei. Știți cum s-a lansat? Vă spun eu. Cea mai deșteaptă chestie ziaristică a istoriei. Era în optzecișiunu,[48] la șase mai, pe vremea invincibililor, asasinatul din parcul Phoenix, dumneata nici nu te născuseși, cred. Să-ți arăt.

Îl împinse înspre colecția de ziare.

— Uitați-vă aici, spuse întorcîndu-se spre ei. *New York World* ne telegrafiase să ne ceară o corespondență specială. V-aduceți aminte?

Profesorul MacHugh încuviință din cap.

— *New York World*, spuse redactorul șef împingîndu-și excitat pălăria de paie pe ceafă. De la locul sinistrului. Tim Kelly, sau Cavanagh vreau să spun, Joe Brady și toți restul. Pe unde-a trecut cu mașina Piele-de-Capră. Tot itinerarul, înțelegeți?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Piele-de-Capră, spuse domnul O'Madden Burke. Fitzharris. Ala care, cică, ține-un fel de azil pentru căruțași, acolo la podul Butt. Holohan mi-a spus. Îl știți pe Holohan?

— Ăla șontorogul, nu? spuse Myles Crawford.

— Și Gumley săracul, e și el acolo, așa mi-a spus, păzește pietrele de caldarîm ale patronilor. Paznic de noapte.

Stephen se întoarse spre el surprins.

— Gumley? întrebă. Nu mai spuneți? E prieten cu tata, nu?

— Lăsați-l pe Gumley, strigă iritat Myles Crawford. Lăsați-l pe Gumley să-și vadă de pietrișul lui, s-aibe grijă să nu-i fugă de sub nas. Uitați-vă aici. Ce-a făcut Ignatius Gallaher? Vă spun eu. O inspirație de geniu. A telegrafiat pe loc. Aveți *Weekly Freeman* din 17 martie? [49] Perfect. Vă prindeți aici?

Foșni îndărăt filele colecției și-și înfipse degetul într-un anumit loc.

— Să luăm pagina patra, reclama pentru cafeneaua Bransome, să zicem. Înțelegeți? Perfect.

Telefonul zurui.

O VOCE DIN DEPĂRTĂRI

— Răspund eu, spuse profesorul pornind într-acolo.

— B e poarta parcului. Bun.

Degetul îi sărea lovind foaia într-un punct, într-altul, vibrînd.

— T este reședința viceregelui. C e locul unde s-a săvîrșit asasinatul. K este poarta Knockmaroon.

Carnea flască de pe ceafă îi tremura ca o creastă de cocoș. Plastronul prost scrobit îi țîșni la vedere și cu un gest brutal și-l împinse la loc în vestă.

— Alo? *Evening Telegraph* aici . . . Alo? . . . Cine-i acolo? . . . Da . . . Da . . . Da . . .

— De la F la P e drumul pe care-a mers Piele-de-Capră cu mașina să-și facă alibiul. Inchicore, Roundtown, Windy Arbour, parcul Palmerston, Ranelagh, F.A.B.P. V-ați prins? X e cîrciuma lui Davy în susul străzii Lesson.

Profesorul apăru în ușa biroului.

— Bloom e la telefon, spuse.

— Spune-i să se ducă la dracu', răspunse redactorul șef prompt. X e cîrciuma lui Burke, vedeți? [50]

INGENIOS, FOARTE

— Ingenios, spuse Lenehan. Foarte.

— Li le-a servit-o pe tavă, spuse Myles Crawford, toată istoria, dracului. Un coșmar din care n-ai să te trezești niciodată. [51]

— Am văzut cu ochii mei, spuse cu mîndrie redactorul șef. Eram de față. Dick Adams, cel mai bun om din Cork în care-a suflat Dumnezeu duhul de viață, și cu mine.

Lenehan făcu o plecăciune în fața unei siluete de aer și anunță:

— Scumpă Madame. Eu sînt Adam. Și m-am purtat bine. Cît am fost cu tine.

— Istoria! strigă Myles Crawford. Bătrîna de pe strada Prince, [52] ea a fost acolo cea dintîi. Era plîngerea și scrîșnirea dinților. Dintr-o simplă reclamă. Gregor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Grey o desenase. Asta i-a şi dat ideea la început. Pe urmă Paddy Hopper l-a montat pe Ti Pi care l-a luat la *Star*. Acuma e cu Blumenfeld. Asta zic şi eu presă. Asta înseamnă talent. Şi Pyatt.[53] El a fost părintele lor, al tuturora.

— Părintele ziaristicii de senzaţie, confirmă Lenehan, şi cumnatul lui Chris Callinan.

— Alo? . . . Mai eşti acolo? . . . Da, mai e. Vino dumneata încoace.

— Unde mai găsiţi un om de presă ca ăsta, ai? strigă redactorul şef. Aruncă foile la loc.

— Al tacului de drare,[54] spuse Lenehan către domnul O'Madden Burke.

— Deştept foc, spuse domnul O'Madden Burke.

Profesorul MacHugh se întoarse din birou.

— Pentru că veni vorba despre invincibili, spuse, aţi văzut că au fost şi nişte negustori de-ăştia ambulanţi de cărţi postale care-au fost traduşi în faţa instanţei . . .

— A, da, spuse repede J. J. O'Molloy. Lady Dudley se întorcea o dată acasă prin parc să vadă ce copaci a doborît furtuna de anul trecut şi s-a gîndit să cumpere o ilustrată cu Dublinul. Şi s-a dovedit că era o ilustrată comemorativă cu portretul lui Joe Brady sau al Numărului Unu sau al lui Piele-de-Capră. Şi-asta drept în faţa reşedinţei viceregelui, închipuiţi-vă !

— Aştia se ţin numai de fleacuri, spuse Myles Crawford. Pfui ! Presa şi baroul ! Unde mai vezi în barou azi un om cum erau ăia, ca Whitside, ca Isaac Butt, ca O'Hagan cu limbă de argint? Ai? E, prostii. Oameni mărunţi !

Buzele îi zvîcneau mai departe, mute, într-o grimasă de dispreţ.

O fi vreuna care să-şi dorească buzele astea să le sărute? Tu de unde ştii? Atunci de ce le-ai mai scris?

VERSURI ŞI ÎNŢELESURI

Gură, mură. Pică adică mură-n gură? Sau e-o gură în care-i o mură? Trebuie să fie. Mură, zgură, ură, sură, harababură. Rime: doi bărbaţi îmbrăcaţi la fel, care-arată la fel, doi cîte doi.

. . . .*la tua pace*
. . . .*che parlar ti piace*
. . . .*mentré ché il vento, come fa, si tace.*[55]

Le vedea, trei cîte trei, fete tinere, apropiindu-se în verde, în roz, în paloarea frunzei moarte, îmbrăţişîndu-se, *per l'alr perso* în liliachiu, în purpuriu, *quella pacifica orifiamma*, în aur de flamură, *de rimirar fe piu ardenti*. Însă eu — bătrîni, penitenţi, cu paşul de plumb, sub apăntunecatasare a nopţii: gură, sură; descîntec de mormînt, pîntec de vînt.[56]

— Vorbeşte pentru dumneata, spuse domnul O'Madden Burke.

AJUNGE ZILEI . . .[57]

J. J. O'Molloy, surîzînd palid, ridică mănuşa.

— Dragul meu Myles, spuse aruncîndu-şi ţigara, interpretezi greşit vorbele mele. Nu vreau să apar, aşa cum îmi cunosc acuma puterile, cea de a treia profesiune *qua* profesiune, însă picioarele tale de fiu al Corkului[58] te fac să alergi prea repede. De ce să nu-i invoci şi pe Henry Grattan şi pe Flood şi pe Demosthene şi pe Edmound Burke. Pe Ignatius Gallaher şi pe patronul lui din Chapelizod, Harmsworth, regele presei de-o para, şi pe văru-su, americanul cu foaia lui de zoaie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din Bowery [59] şi ca să nu mai punem la socoteală şi *Paddy Kelly's Budget*, *Pue's Occurences* şi pe prietenul nostru cu ochii mereu la pîndă *Vulturul din Skibereen*. De ce să aducem un maestru al elocvenţei juridiciare ca Whiteside? Ajungă zilei ziarul care de ea ţine.

SE LEAGĂ DE ZILELE CARE S-AU DUS, DE ODINIOARĂ

— Grattan şi Flood au scris chiar la ziarul ăsta în care te afli tu acuma, îi ţipă redactorul şef în faţă. Voluntari irlandezi. Şi voi, unde sînteţi acuma? Fondat în 1763. Doctor Lucas. Ce-aveţi voi acuma să se compare cu John Philpot Curran? Pha!

— De, spuse J. J. O'Molloy. Consilierul regal Bushe, de exemplu.

— Bushe? spuse redactorul şef. Mda, da. Bushe, da. Are ceva din focul lor în sînge. Kendal Bushe, adică vreau să spun Seymour Bushe.

— Ar fi ajuns la Curtea Supremă de mult, spuse profesorul, dacă n-ar fi fost . . . Dar n-are a face. [60]

J. J. O'Molloy se întoarse spre Stephen şi spuse, vorbind rar şi calm:

— Una din frazele cele mai splendide pe care cred că le-am ascultat în viaţa mea a ieşit de pe buzele lui Seymour Bushe. Era în procesul de fratricid asasinatul Childs. Bushe l-a apărat.

Şi în portalul ascultării mele-a revărsat.[61]

A propos el cum de-a aflat? A murit în somn doar. Sau poate chestia cealaltă, animalul cu două spinări.

— Ce-a spus? întrebă profesorul.

ITALIA, MAGISTRA ARTIUM

— Vorbea despre procedura în problema probelor, spuse J. J. O'Molloy, despre dreptul şi justiţia romană, în contrast cu codul mozaic dinainte, *lex talionis*. Şi l-a pomenit pe *Moise* de Michelangelo, de la Vatican.

— Ha.

— Cîteva cuvinte bine alese, spuse ca o prefaţă Lenehan. Tăcere!

Pauză. J. J. O'Molloy îşi scoase tabachera.

Acalmie falsă. E ceva cu totul neobişnuit.

Mesagerul îşi scoase distrat cutia de chibrituri şi îşi aprinse ţigara.

M-am gîndit adesea de atunci, întorcîndu-mă cu gîndul spre vremurile acelea ciudate, că gestul mărunt, atît de banal în sine, clipa cînd şi-a scăpărat chibritul, a fost ceea ce a hotărît întregul curs de mai apoi al vieţilor noastre, pentru noi amîndoi.[62]

O FRAZĂ SPLENDIDĂ

J. J. O'Molloy reluă, plămădindu-şi bine cuvintele:

— A spus despre ea: *acea efigie marmoree, dăltuită în muzică îngheţată, încununată cu coarne şi înfricoşetoare, a divinei forme omeneşti, acel simbol veşnic al înţelepciunii şi profeţiei, cu adevărat dacă ceva din ceea ce închipuirea sau mîna sculptorului a lucrat în marmura sufletului transfigurat şi a puterii de a transfigura sufletul merită să trăiască, ea merită să trăiască.*

Mîna sa subţire dintr-o fluturare investmîntă în graţie ecoul şi cadenţa.

— Splendid! spuse îndată Myles Crawford.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Suflul divin, spuse domnul O'Madden Burke.

— Îţi place? îl întrebă J. J. O'Molloy pe Stephen.

Stephen, cîştigat în fiinţa lui de graţia limbii şi a gestului, roşi. Scoase o ţigară din tabacheră. J. J. O'Molloy îi oferi tabachera lui Myles Crawford. Lenehan le aprinse ţigările ca şi mai înainte şi-şi luă răsplata spunînd:

— Multibus mersibus.

UN OM DE O ÎNALTĂ MORALITATE

— Profesorul Magennis îmi vorbea despre dumneata, îi spuse J. J. O'Molloy lui Stephen. Ce crezi dumneata cu adevărat de grupul acela ermetic, poeţii tăcerii din opal: A.E., maestrul mistic? Femeia Blavatsky [63] a început totul. Aia se pricepea să le pună pe toate la cale. A. E. îi povestise tocmai unui ziarist yankeu care-i lua un interviu că dumneata te-ai dus la el acasă o dată cînd încă nici nu se crăpase bine de ziuă să-l întrebi despre planurile de conştiinţă. Magennis zicea că ai vrut pur şi simplu să-ţi baţi joc de A.E., săracul. El e un om de o înaltă moralitate, Magennis.

Vorbeau despre mine. Ce-a spus? El ce-a spus? Ce-a spus despre mine? Nu întreba.

— Nu, mersi, spuse profesorul MacHugh respingînd în lături tabachera. Staţi niţel. Să vă spun eu ceva. Cel mai frumos exemplu de artă oratorică pe care l-am auzit eu vreodată a fost o cuvîntare ţinută de John F. Taylor la asociaţia de istorie a colegiului. Domnul judecător Fitzgibbon, actualul lord preşedinte al Curţii de Apel, luase tocmai cuvîntul şi în tema discuţiei era un eseu (noutate pe vremea aceea) cerînd renaşterea limbii irlandeze.

Se întoarse spre Myles Crawford spunînd:

— Îl ştii pe Gerald Fitzgibbon. Aşa că poţi să-ţi închipui în ce stil a fost discursul lui.

— Umblă zvonul, spuse J. J. O'Molloy, că s-a dat cu Tim Healy în comitetul de administraţie la Trinity College.

— S-a dat c-o dulce făptură în şortuleţ copilăresc [64], spuse Myles Crawford. Spune mai departe. E?

— Era, băgaţi de seamă, spuse profesorul, cuvîntarea unui orator desăvîrşit, întotdeauna de o morgă curtenitoare şi revărsînd în valuri de vorbe din cele mai alese, n-aş spune, potirele mîniei sale, ci doar dispreţul unui om mîndru faţă de mişcările cele noi. Pe vremea aceea, eram o mişcare nouă. Eram slabi, deci fără valoare.

Îşi închise buzele prelungi o clipă dar, dornic să continuie, îşi ridică mîna cu degetele desfăcute spre ochelari, şi, cu degetul mare şi inelarul, tremurătoare, presînd uşor ramele negre, şi-i potrivi să vadă mai bine.

IMPROMPTU

I se adresă pe ton sărbătoresc lui J. J. O'Molloy:

— Taylor venise acolo, trebuie să ştiţi, de pe patul de boală. Că şi-ar fi pregătit cuvîntarea dinainte, nu cred, căci nu era măcar un singur stenograf în sală. Faţa lui brună, slăbită, era înconjurată de barba neîngrijită care-i crescuse în timpul bolii. Avea o legătură nu prea bine strînsă la gît şi în totul arăta (deşi nu era cazul) ca un om pe moarte.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Privirea i se întoarse de îndată, însă lent, de la J. J. O'Molloy spre fața lui Stephen și apoi se aplecă îndată spre dușumea, căutînd. Gulerul de pînză fără luciu se ivi la vedere în spatele capului plecat, pătat de părul încărunțit. Căutînd mai departe cu privirile, spuse:

— Cînd s-a terminat cuvîntarea lui Fitzgibbon, John F. Taylor s-a ridicat să-i dea răspunsul. Pe scurt, așa cum pot să mi le aduc acuma aminte, cuvintele sale au fost acestea:

Își înălță ferm capul. Ochii i se îngîndurară iarăși. Moluște nătîngi înotau greoaie, încoace și încolo, prin lentilele imense căutînd o ieșire.

Începu:

— *Domnule președinte, doamnelor și domnilor. Mare a fost admirația cu care am ascultat observațiile adresate tineretului Irlandei acum o clipă de către eruditul meu prieten. Mi se părea că am fost transpus într-o țară foarte departe de a noastră, într-o epocă îndepărtată de epoca noastră, că mă aflam în Egiptul antic și că ascultam cuvîntul vreunui mare preot al acelei țări îndreptîndu-se către tînărul Moise.*

Ascultătorii se opriseră cu țigările suspendate în aer stînd să-l audă, și fumul se urca în vrejuri firave care înfloreau deodată cu vorbele sale. *Și fumurile șerpuite ale jertfei noastre.*[65] Nobile vorbe vin acum. Fii atent. N-ai putea să te încerci și tu în așa ceva?

— *Și mi s-a părut că am auzit glasul acelui mare preot al Egiptului ridicîndu-se în tonuri de o egală măreție și de o egală mîndrie. Am auzit cuvintele sale și înțelesul lor mi s-a dezvăluit și mie.*

DE LA SFINȚII PĂRINȚI

Mi s-a dezvăluit și mie că toate cîte se strică bune sînt; ele nu s-ar strica dacă ar fi suveran de bune nici dacă n-ar fi bune cîtuși de puțin căci cele suveran de bune sînt nestricăcioase iar cele ce n-ar fi bune de fel n-ar avea de unde să se strice.[66] A, dracu' să te ia! Asta-i sfîntul Augustin.

— *De ce nu vreți voi evreii să acceptați cultura noastră, religia noastră și limba noastră? Voi sînteți un trib de păstori nomazi, noi sîntem un popor puternic. Voi nu aveți nici orașe și nici averi, orașele noastre sînt stupuri ale umanității și galerele, triremele și cvadriremele noastre, încărcate cu tot soiul de mărfuri, brăzdează apele pămîntului cunoscut. Voi de abea ați ieșit din starea unei stirpe primitive; noi avem o literatură, o castă preoțească, o istorie care se întide pe veacuri și o artă de a guverna.*

Nilul.

Copil, bărbat, efigie.[67]

La malurile Nilului îngenunche copilandrele marianice, leagănul între trestii; bărbat suplu în luptă; cu coarne de piatră,[68] cu barbă de piatră, cu inimă de piatră.

— *Voi vă rugați la un idol numai al locului și neștiut; templele noastre, majestuoase și tainice, sînt lăcașurile lui Isis și Osiris, ale lui Horus și Ammon Ra. Ale voastre sînt robia, spaima și umilința; ale noastre tunetul și mările. Israel este slab și puțini sînt copiii săi; Egiptul este o armie și înfricoșate sînt armele sale. Rătăcitori și truditori cît e ziua de lungă vi se spune vouă; lumea tremură la auzul numelui nostru.*

Un sughiț mut stîrnit de foame îi despică vorbirea. Își ridică vocea mai presus, cu îndrăzneală.

— *Însă, doamnelor și domnilor, dacă tînărul Moise ar fi ascultat și acceptat această concepție de viață, dacă și-ar fi plecat capul și încovoiat voia și și-ar fi aplecat spiritul*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în fața acestei injoncțiuni orgolioase, atunci n-ar mai fi mînat poporul său niciodată afară din casa robiei și nici n-ar mai fi urmat stîlpul de nouri la lumina zilei. N-ar mai fi stat niciodată în fața Celui Veșnic în mijlocul fulgerelor pe vîrful muntelui Sinai și nici n-ar mai fi coborît apoi cu lumina inspirației divine strălucindu-i pe chip și purtînd în brațele sale tablele legii, săpate în limba celor scoși în afara legii.

Se opri și-i privi, gustînd tăcerea care se lăsase.

DE RĂU AUGUR — PENTRU EL !

J. J. O'Molloy spuse, nu fără regret:

— Și cu toate acestea, a murit fără să fi pătruns în Țara Făgăduinței.

— O-moarte-neașteptată-în-clipa-aceea-deși-printr-o-boală-îndelungată-adesea - expectorată-înainte, spuse Lenehan. Și cu un mare viitor în urma sa.

Tropăitul de picioare desculțe se auzi precipitîndu-se prin hol și ropotind în sus pe scară.

— Asta este oratorie, spuse profesorul, nelăsîndu-se contrazis.

S-a dus pe aripile vîntului. Cetele strînse la Mullaghmast și în Țara regilor. Mile întregi de ascultări ale portalurilor.[69] Cuvintele tribunului mugite și răspîndite în cele patru vînturi. Un popor întreg găsind adăpost în glasul său. Zgomote moarte. Înscrieri akasice [70] a tot ce a fost vreodată în orișice loc oriunde. Iubiți-l și lăudați-l pe el; pe mine nu, de acum înainte.

Am bani.

— Domnii mei, spuse Stephen. Ca următoare acțiune pe ordinea noastră de zi pot să sugerez ca lucrările camerei să se suspende?

— Mi-ai luat piuitul. Nu e cumva vreun compliment franțuzesc? [71] întrebă domnul O'Madden Burke. E ceasul, îmi pare, cînd urciorul cu vin, ca să vorbim metaforicește, este cum nu se poate mai plăcut în hanul învechit.

— Că așa să fie și prin aceasta chiar este cu hotărîre hotărît. Toți cei care sînt pentru, să spună da, anunță Lenehan. Cei dimpotrivă, nu. Declar că moțiunea e aprobată. Către ce anume adăpost al băuturilor? . . . Votul pe care-l arunc eu spune: Mooney !

Deschise drumul, povățuind:

— Vom refuza cu severitate să ne împărtășim din apele de tărie, nu este așa? Da, nu voi-vom. Cu nici un fel de preț.

Domnul O'Madden Burke urmîndu-l îndeaproape, spuse, fandînd ca un adevărat aliat, cu umbrela sa:

— În gardă, Macduff ! [72]

— Așchia nu sare departe de ciot ! strigă redactorul șef, bătîndu-l pe umăr pe Stephen. Să mergem. Unde dracu-s cheile-alea?

Se caută prin buzunare scoțînd foile mototolite cu dactilograma.

— Botul și copitele. Știu. Cu astea se-aranjează. Intră. Unde sînt? Da, e bine.

Împinse foile la loc în buzunar și intră în birou.

SĂ TRAGEM NĂDEJDE

J. J. O'Molloy, pe punctul să-l urmeze, îi spuse încet lui Stephen:

— Trag nădejde c-ai s-apuci ziua cînd are să apară. Myles, un moment.

Intră în birou închizînd ușa după sine.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Haide, Stephen, spuse profesorul. A fost frumos, nu-i așa? Viziune profetică. *Fuit Illium !*[73] Năruirea Troiei celei vîntoase. Împărățiile lumii acesteia. Stăpînitorii Mediteranei astăzi sînt simpli felahi.

Cel dintîi dintre vînzătorii de ziare coborî scările îndată după ei și se năpusti în stradă strigînd:

— Ediție specială, cursele !

Dublin. Am multe, multe de învățat.

O luară spre stînga pe strada Abației.

— Și eu am o viziune, spuse Stephen.

— Da, spuse profesorul, schimbînd ritmul mersului ca să intre în pas. Crawford vine el după noi.

Un alt vînzător de ziare țîșni pe lîngă ei țipînd din fugă:

— Ediție specială ! Cursele de cai !

SCUMPUL SORDIDUL DUBLIN

Figuri din Dublin.

— Două vestale din Dublin, spuse Stephen, mai bătrîioare și pioase, au trăit cincizeci și cincizeci și trei de ani pe aleea Fumbally.

— Unde-i asta? întrebă profesorul.

— Mai încolo de Blackpitts.

Noapte umedă duhnind a aluat care să-ți stîrnească foamea. Pe lîngă zid. Fața lucind de seu pe sub șalul ei de lînă. Inimi bătînd frenetic. Înscriere akasică. Mai repede, iubitule.

Mai departe acum. Îndrăznește. Să fie viață.

— Vor să vadă priveliștile Dublinului din vîrful coloanei lui Nelson. Economisesc trei șilingi și zece pence într-o pușculiță de tinichea roșie făcută dintr-o cutie de scrisori. Scutură de acolo monezile de trei pence și una de șase pence și le extrag pe cele de un penny cu lama cuțitului. Doi șilingi și trei pence în monezi de argint și un șiling și șapte pence în monezi de aramă. Își pun bonetele și rochiile cele mai bune și își iau și umbrele de teamă că ar putea începe să plouă.

— Fecioarele înțelepte spuse profesorul MacHugh.

PE VIU

— Își cumpără de un șiling și patru pence brînză și patru pîinișoare de la restaurantul North City din strada Marlborough, de la domnișoara Kate Collins, proprietăreasa . . . Cumpără douăzeci și patru de prune coapte de la o fată la picioarele coloanei lui Nelson, ca să taie setea de la brînză. Îi dau domnului de la intrare două băncuțe de cîte trei penny și încep să se legene încet în sus pe scara întortochiată, gîfîind, încurajîndu-se una pe alta, speriate de întuneric, suflînd greu, una întrebînd-o pe cealaltă brînza e la tine, lăudîndu-l pe Domnul și pe sfînta Fecioară, amenințînd că au să coboare, privind pe furiș prin ferestruicile de aerisire. Să dăm slavă Domnului. Nu și-ar fi închipuit că era așa înaltă.

Se numesc Anne Kearns și Florence MacCabe. Anne Kearns suferă de lumbago și se freacă cu apă de Lourdes dată de o doamnă care a obținut o sticlă de la un călugăr Pasionist. Florence MacCabe își îngăduie un picior de porc și o sticlă de bere de calitate la cină în fiecare sîmbătă.

— Antiteză, spuse profesorul dînd din cap de două ori. Virgine vestale. Pot să mi le-nchipui. De ce-o fi întîrziind prietenul nostru?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Se întoarse în direcția din care veniseră.

Un grup răsleț de mici vînzători de ziare se repezeau în jos pe scări, risipindu-se în toate direcțiile, țipînd și cu ziarele albe fluturîndu-le în mîini. Îndată după ei apăru pe trepte și Myles Crawford, cu pălăria aureolîndu-i fața stacojie, discutînd cu J. J. O'Molloy.

— Haideți odată, strigă profesorul agitîndu-și brațul.

REÎNTOARCEREA LUI BLOOM

Porni iarăși alături de Stephen.

— Da, spuse. Mi le închipui.

Domnul Bloom, gîfîind, prins într-un vîrtej al micilor vînzători deslănțuiți în preajma birourilor de la *Irish Catholic* și *Dublin Penny Journal*, strigă:

— Domnul Crawford! Un moment!

— *Telegraph!* Specială cu cursele!

— Ce este? spuse Myles Crawford, rămînînd în urmă cu un pas.

Un băiat cu ziare îi țipă în față domnului Bloom:

— Teribilă tragedie în Rathmines! Un copil prins în niște foale!

DISCUȚIE CU REDACTORUL ȘEF

— Tot cu reclama asta, spuse domnul Bloom împingîndu-se printre ei către trepte, pufăind și scoțînd din buzunar tăietura de ziar. Am vorbit chiar acum cu domnul Keyes. Zice că-și reînnoiește contractul pe două luni. După aceea, mai vede. Dar vrea un text care să atragă mai bine atenția și în *Telegraph*, ediția roză de sîmbătă. Și-l vrea dacă nu e prea tîrziu i-am spus și consilierului Nannetti s-o luăm din *Kilkenny People*. Eu am acces la colecția lor în biblioteca națională. Casa cheilor, știți? Pe el îl cheamă Keyes. E-un joc de cuvinte pe numele lui. Dar mi-a promis, practic, că are să reînnoiască. Decît că vrea să-l mai umflăm puțin. Ce să-i spun, domnule Crawford?

P. — N.C.

— Spune-i că poate dacă vrea să mă pune-n c . . . spuse Myles Crawford zvîcnindu-și brațul în lături ca să dea emfază vorbelor. Spune-i-o direct de la sursă.

Cam nervos. Acuș-acuș face explozie. Se duc cu toții să bea ceva. Braț la braț. Și dincolo șapca de marinar a lui Lenehan care-și caută un elefant. Le toarnă gogoșile lui obișnuite. De mirare că și tînărul Dedalus are chef de joacă. Are și niște ghete mai de Doamne-ajută astăzi. Ultima dată cînd l-am văzut i se vedeau călcîile. A umblat prin noroi pe undeva. Neglijent. Ce-o fi căutat în Irishtown?

— Mde, spuse domnul Bloom reîntorcîndu-și privirile spre celălalt, dacă obțin desenul cred că merită osteneala să-i facem și un mic text. Ne dă reclama, oricum. Am să-i spun . . .

P. — N.C.R.I.

— Să mă pune-n c . . . meu regal irlandez, strigă tare peste umăr Myles Crawford. Oricînd poftește, așa să-i spui.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În vreme ce domnul Bloom rămase, cumpănind chestiunea şi pe punctul să înceapă să surîdă, el păşi sacadat mai departe.

ÎNCERCÎND MAREA CU DEGETUL

— *Nulla bona*,[74] Jack, spuse, ridicîndu-şi mîna la bărbie. Sînt pînă aici. Şi pe mine m-au încolţit din toate părţile. De abea săptămîna trecută căutam şi eu un tip să-mi gireze o poliţă. Nu te pot ajuta decît cu bunăvoinţă. Îmi pare rău, Jack. Oricum, mai încerc eu marea cu degetul, şi dacă o fi ceva, din toată inima şi cu mai mult încă.

J. J. O'Molloy făcu o faţă lungă mergîndu-i tăcut alături. Îi ajunseră pe ceilalţi şi continuară toţi laolaltă.

— Şi după ce şi-au mîncat brînza cu pîine şi şi-au şters cele douăzeci de degete pe hîrtia în care fusese împachetată brînza, se apropie acum de balustradă.

— Aici e ceva pentru tine, îi explică profesorul lui Myles Crawford. Două bătrîne din Dublin în vîrful coloanei lui Nelson.

CE MAI COLOANĂ ! IATĂ CE DECLARĂ UNA DIN ELE LEGĂNÎNDU-SE

— E ceva nou, spuse Myles Crawford. E material bun aici. Ieşiseră la picnicul de la Dargle. Două bătrînele care ştiu să se descurce, ă?

— Însă le e frică acum că are să se prăbuşească toată coloana, continuă Stephen. Văd de aici acoperişurile şi discută între ele cam unde ar fi diferite biserici: domul albastru de la Rathmines, de la Adam şi Eva, de la sfîntul Laurence O'Toole. Dar tot privind aşa, ameţesc, şi atunci îşi trag în sus fustele . . .

ŞI FEMEILE ASTEA CARE CAM EXAGEREAZĂ

— Uşurel, spuse Myles Crawford, fără licenţe poetice. Sîntem în arhidioceză aici.

— Şi se aşează pe jupoanele lor de desubt, în dungi, uitîndu-se cu ochii mici în sus la statuia adulterinului cu o singură toartă.[75]

— Adulterin cu o singură toartă ! strigă profesorul. Asta îmi place. Am prins ideea. Văd ce vrei să spui.

DOAMNELE DONEAZĂ DUBLINEZILOR PILULE RAPIDE LUATE DREPT AEROLIŢI VELOCITOŞI [76]

— Asta le cam strîmbă gîtul, spuse Stephen, şi sînt prea obosite acuma ca să se mai uite în sus sau în jos sau ca să mai stea de vorbă între ele. Aşează punga cu prune între ele şi mănîncă prunele dinăuntru, una după alta, ştergîndu-şi cu batistele zeama de prune care li se scurge din guri şi scuipînd încet sîmburii printre gratiile balustradei.

Scoase un hohot brusc şi puternic de rîs drept încheiere. Lenehan şi domnul O'Madden Burke auzindu-l se întoarseră, le făcură semn şi traversară în faţa lor spre Mooney.

— Gata? spuse Myles Crawford. Tot e bine că n-au făcut mai urît.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SOFIST POCNIND PE MÎNDRA ELENA DREPT ÎN PROBOSCIS. SPARTANII SCRÎŞNESC DIN MOLARE. ITHACHEZII SUSŢIN CĂ PENNY E DAMĂ BUNĂ

— Dumneata mă faci să mă gîndesc la Antisthenes[77], spuse profesorul, un discipol al lui Gorgias, sofistul. S-a spus despre el că nimeni nu putea să-şi dea seama dacă e mai pornit împotriva altora sau chiar a lui însuşi. Era fiul unui nobil şi al unei sclave. Şi a scris o carte în care a smuls laurii frumuseţii de pe creştetul argivei Elena şi le-a dăruit Penelopei săraca.

Săraca Penelope. Penelope Rich.[78]

Se pregăteau să traverseze strada O'Connell.

ALO, ALO, CENTRALA !

În diferite puncte, pe cele opt linii, tramvaiele şi troleiele lor nemişcate stăteau în drumul lor, îndreptate sau venind spre şi dinspre Rathmines, Rathfarnham, Blackrock, Kingstown şi Dalkey, Sandymount Green, Ringsend şi Turnul Sandymount, Donnybrook parcul Palmerston şi Rathmines de sus, toate nemişcate acum, surprinse în calmul unui scurt-circuit. Birje, trăsuri, camioane de mărfuri, furgonete poştale, trăsuri particulare, camioane cu platforme deschise cu lăzi huruitoare de sticle cu apă minerală, huruiau, alunecau, trase de cai, grăbite.

CE — ŞI DE ASEMENEA — UNDE?

— Dar ce titlu vrei să-i dai? întrebă Myles Crawford. De unde aveau prunele?

PEDAGOGUL AFIRMA: SUNĂ A VIRGILIU

— Spune-i, stai niţel, spuse, profesorul deschizîndu-şi buzele prelungi ca să reflecteze mai bine. Spune-i, să vedem. Spune-i: *deus nobis haec otia fecit.*[79]

— Nu, spuse Stephen. Eu i-am spus. *O privelişte de pe Pisgah a Palestinei sau Parabola Prunelor.*

— Înţeleg, spuse profesorul.

Rîse abundent.

— Înţeleg, spuse iarăşi cu o plăcere nouă. Moise şi Ţara Făgăduinţei. Noi i-am dat ideea asta, adăugă pentru J. J. O'Molloy.

HORATIO E ÎN CENTRUL ATENŢIEI GENERALE ÎN ACEASTĂ FRUMOASĂ ZI DE IUNIE

J. J. O'Molloy aruncă înspre statui o privire piezişe şi obosită şi păstră tăcere.

— Înţeleg, spuse profesorul.

Se opri pe insula de trotuar a lui sir John Gray[80] şi privi iscoditor în sus la Nelson prin reţeaua surîsului său crispat.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DEGETELE SCURTATE SE VĂDESC PREA GÎDILOASE PENTRU BĂTRÎNELELE NEBUNATECE. ANNE TITUBEAZĂ. FLO TRIŞEAZĂ — DAR CINE POATE SĂ LE CONDAMNE?

— Adulterinul cu o singură toartă, spuse posomorît. Asta mă gîdilă oarecum, trebuie să recunosc.

— Le-a gîdilat şi pe bătrînele, spuse Myles Crawford, dacă ar fi să cunoaştem şi noi adevărul adevărat al Bunului Dumnezeu.

În româneşte de MIRCEA IVĂNESCU

NOTE *

[1] *Episodul de faţă — al şaptelea din romanul* Ulise, *este în general denumit de comentatori* Aeolus, *şi ar corespunde cu cel din cartea a X-a a* Odiseei *în care eroul ajungea în Aeolia, stăpînită de regele Aeolus pe care Zeus îl desemnase «paznic al vînturilor». Acest conducător încearcă să-l ajute pe Ulise închizînd suflurile ce i-ar fi fost nefavorabile într-un burduf pe care eroul îl ia pe nava sa. Ajunşi în faţa Ithacei, tovarăşii lui Ulise, bănuind că acesta ascunde în burduf o comoară, îl desfac şi vînturile eliberate îi împing înapoi în Aeolia unde regele refuză să-l mai ajute pe* Ulise *«un om pe care zeii binecuvîntaţi îl detestă».*

În roman, episodul se petrece în redacţia unui ziar din Dublin şi povestirea se desfăşoară în episoade scurte, imitînd stilul ziaristic, fiecare precedate de titluri succinte, uneori voit senzaţionale, aşa cum sînt paginate în mod obişnuit în ziare. Ca şi episodul precedent, aşa numit Hades, *şi în care se povesteşte înmormîntarea lui Patrick Dignam (apărut în* Secolul 20, *nr 11—12 1973) paginile acestea, mai mult decît o povestire despre ziua lui Bloom — înfăţişat aici în mediul profesiei sale de achizitor de publicitate — ne prezintă lumea ziariştilor, cu preocupările lor «stilistice» şi superficialităţile lor, «o arie a vieţii irlandeze pe care scriitorul o găseşte dezagreabilă», cum spunea un comentator. Fragmentele care constituie acest episod reprezintă «vocea Dublinului», o voce care vorbeşte de dragul efectelor retorice şi scriind şi rescriind* Aeolus, *Joyce a aglomerat nenumărate figuri retorice, (din care vom indica şi noi o parte) tocmai pentru a ilustra lipsa de substanţă a unor oameni «mai atenţi la cuvinte decît la înţelesul lor».*

[2] *Chiasm — Figură retorică constînd din reluarea, în ordine inversă, în clauza ulterioară, a cuvintelor sau expresiilor din prima clauză. O primă exemplificare a emfazei ziaristice.*

[3] *Giovanni Mateo Mario, Cavaliere de Gandia (1810—1885), tenor italian celebru în anii copilăriei personajului Leopold Bloom, desigur citat aici pentru a aminti legăturile de interese (şi de complexe intime) ale personajului cu lumea muzicală (soţia lui Bloom este cîntăreaţă şi există toate motivele să se creadă că ea întreţine legături de adulter cu un alt personaj legat de lumea muzicală a Dublinului).*

[4] *Arie din opera* Martha *de Flotow, devenită, într-o adaptare liberă, un cîntec foarte popular la începutul secolului.*

[5] *Comentatorii văd în acest titlu un exemplu de sinecdocă (folosirea părţii pentru un întreg sau viceversa), deşi mai simplu ar fi poate să se vorbească de un obişnuit sim-*

---

* **După Don Gifford şi Robert I. Seidman: *Notes for Joyce* Dutton, N.Y., 1974**

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

bolism, să spunem heraldic, insemnele hierarhiei bisericeşti şi ale scrisului fiind folosite drept semne ale stratificării lumii ziaristice. Brayden, pomenit aici — de fapt personaj real, unul din conducătorii ziarului (de asemenea existent pe vremea lui Joyce) în care se petrece acţiunea episodului — e asimilat cu un superior absolut, vag mistic (« prea fericitul » este titlul acordat arhiepiscopului de Canterbury).

[6] *Detalii din episodul precedent,* Hades, *narînd înmormîntarea lui Dignam, la care asistase printre alţii şi L. Bloom.*

[7] *Joseph Patrick Nannetti, de asemenea personaj real, a fost un politician şi « maestru al artei tipografice » la începutul secolului în Irlanda. Parlamentar şi timp de cîţiva ani primar al Dublinului, el obişnuia să se prezinte în public « drept în primul rînd un muncitor care-şi vede de treaba lui ». Rolul său de corector principal nu trebuie limitat doar ca atare în ierarhia ziarului pe care-l pagina şi orienta.*

[8] *Moartea reginei Anna (1714) a fost anunţată în periodicul* Spectator *editat de Addison mult după ce evenimentul devenise de notorietate publică, astfel că expresia a ajuns proverbială pentru a desemna o ştire învechită.*

[9] *Antanaclază — repetarea aceluiaşi cuvînt cu înţeles diferit a doua oară, pentru a spori şi accentua înţelesul. Se citează aici, ca circulînd în Irlanda expresia, în latină vulgară,* Hibernicis ipse Hibernior.

[10] *Entimemă — (spun comentatorii) adică argument (şi nu demonstraţie strictă) bazat pe premise probabile: « Dacă vrei să scoţi ceva (bani) » poţi s-o mai faci încă — dar,* nota bene, *« casierul pleacă . . . »*

[11] *Casa cheilor — Joc de cuvinte pe numele firmei a cărei reclamă e propusă de Bloom.* Key *înseamnă cheie şi* House of Keyes, *Casa cheilor, este şi denumirea, plecînd de la insemnele heraldice, a parlamentului Insulei Man, aluzie mai semnificativă în Irlanda, deoarece la vremea respectivă Insula Man beneficia de autoguvernare locală în anumite limite, ceea ce nu era cazul cu patria ziariştilor care vorbesc aici.*

[12] *Aluzie la un moment din episodul precedent în care Bloom s-a întîlnit cu prezumptivul său rival, bărbatul care îi face curte soţiei sale.*

[13] *Onomatopee. — Definită aici ca atare.*

[14] *Hagadah — Pessach etc — aluzii şi citate din texte sacre ebraice privind comemorarea ieşirii din robia egipteană. Procedee prin care Joyce aminteşte, şi uneori subliniază voit, originea evreiască a lui Bloom.*

[15] *Referirea ar fi de asemenea la un text ritual, însă la fel de bine se pot invoca şi unele poezioare şi cîntece de copii sau din basme în care personajele, animale sau oameni, se urmăresc şi se devorează unul pe altul, totul pentru a se ajunge la concluzia « In fond, asta-i viaţa ».*

[16] *Aluzie la un poem de Thomas More, citat şi într-un episod anterior, şi care vorbeşte despre gloria străveche a Erinului, Irlandei: « Amintească-şi Erinul de zilele ei străvechi / Înainte de-a o fi trădat fiii necredincioşi / Cînd Malachi purta colanul de aur greu, vechi / Cîştigat de la năvălitorii orgolioşi. // Cînd regele ei, cu steagul nebiruit / Îşi conducea cavalerii roşiatici în luptă / Şi juvaera de pur smarald al lumii din asfinţit / Nu fusese pentru comoara străinului ruptă ». Dar este şi o aluzie la o foarte celebră laudă a Engliterei, în Richard II-lea de Shakespeare (Anglia, « piatra aceasta nepreţuită încrustată în marea de argint » . . .)*

[17] *Trece fantoma — termen din limbajul ziaristic şi actoricesc însemnînd « a început plata salariilor ».*

[18] *Unul — din multele — jocuri de cuvinte obscene atribuite unuia sau altuia dintre personaje. Comentatorii pedanţi vorbesc de paradiastolă aici (figură de stil prin care*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

se dă o turnură favorabilă unei noţiuni nefavorabile folosindu-se doar o parte a adevărului sau, poate, viceversa). În realitate, personajul vrea să ridiculizeze exprimarea « kikeroniană », ridiculă a autorului articolului citat.

[19] *Aluziile la versurile « Şi munţii privesc spre Marathon / Iar Marathonul priveşte peste mare », dintr-un scurt interludiu liric din* Don Juan *de Byron. Marathonul are într-adevăr vedere la mare, iar Xenophon « priveşte pe deasupra Marathonului » ca istoric şi grec implicat în lupta compatrioţilor săi pentru libertate împotriva invadatorilor persani (De sigur o aluzie şi la situaţia naţionaliştilor irlandezi faţă de britanici).*

[20] *O asemenea expresie era — se spune — în mod obişnuit adresată tinerilor în societate spre a-i îndemna la respect faţă de cei mai vîrstnici. De fapt, ea are — ca majoritatea locuţiunilor şi citatelor, aluzive sau nu, din acest episod — şi un caracter mai mult sau mai puţin pronunţat licenţios: E vorba de un cîntec în care tînărului Johnny i se cere să facă loc unui curtezan al mamei sale văduve.*

[21] *Lenehan (ca şi alte personaje din* Ulysses, *de pildă Conroy sau Gallaher, pomenit chiar în acest episod, mai jos) figurează printre* Figurile din Dublin *evocate de Joyce în nuvelele din culegerea cu acest titlu şi care pot fi considerate drept studii pentru opusul său magnum, în concepţia lor unitare, ca nişte « capitole — cum spunea autorul lor — în istoria morală a ţării » sale.*

[22] *Din punct de vedere retoric,* prolepsă *(viitorul considerat ca desăvîrşit sau existent în clipa de faţă). Mai exact, procatalepsă: folosirea anticipatorie a unui atribut, sau, încă, un gambit verbal prin care se anticipează obiecţiile interlocutorului, dîndu-li-se dinainte răspunsul. În text, se ia ca de la sine înţeles că Dawson, autorul discursului citit aici, va trece (cum o şi face) în evocarea amurgului la o dezvoltare retorică despre lună şi clarul de lună. Profesorul îi obiectează însă, ironic, că nu vorbeşte şi mai departe — ca într-un celebru pasaj din* Hamlet *— şi de răsăritul soarelui (« Dar iată licuricii fac semn că zorii zilei sînt aproape »).*

[23] *« Falsul senior de ţară » constituie aici formula cu caracter ironic prin care este prezentat actualul redactor şef al ziarului, Myles Crawford, prin aluzie la unul din proprietarii lui* Freeman's Journal, *Francis Higgins, care, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, îşi sporise averea prin căsătorie atribuindu-şi, fără îndreptăţire, titlul şi situaţia unui nobil de ţară. Aluzia este răuvoitoare şi pentru că acel Higgins a jucat un rol negativ în mişcările irlandeze de independenţă.*

[24] *Unul din pasajele în care, în chip caracteristic pentru tehnica lui Joyce, o erudiţie fantastă şi o atenţie în aparenţă pedantă acordată amănuntelor, slujeşte la caracterizarea psihologică şi tipologică a unui personaj. Miliţia din North Cork a constituit una din unităţile militare rămase de partea coroanei britanice în rebeliunea naţionalistă din 1798 — şi ea e acum pomenită, la modul ironic, de redactorul şef tocmai pentru a răspunde aluziei la predecesorul său ziaristic, de asemenea filobritanic în împrejurări similare. Că este vorba de o ironie reiese din faptul că miliţia respectivă şi-a cîştigat o tristă celebritate recoltînd practic numai înfrîngeri în operaţiile militare la care a luat parte. Cu cîteva decenii mai înainte, nişte regimente recrutate în North Cork (dar care nu făceau parte din aşa numita miliţie) au participat, de asemenea fără succese, la nişte campanii militare în America, în Ohio. Pe de altă parte, aşa cum se va vedea, Myles Crawford este un personaj fantast el însuşi — ameţit de băutură (vezi aluziile amicilor săi la D.T. — delirium tremens — incipient) distrat şi cu o nesigură stăpînire a detaliilor şi numelor (vezi mai departe numeroasele corecturi pe care şi le dă singur în unele replici şi evocări proprii); este posibil — cum spun comentatorii pasajului — ca el să confunde aşa numita miliţie cu o altă unitate irlandeză care a participat alături de trupe franceze la nişte campanii în secolul al XVIII-lea şi care, într-adevăr, a fost condusă de ofiţeri de origină irlandezo-spaniolă.*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

[25] *Exergasia: — folosirea unor expresii diferite pentru a exprima un același înțeles. Sau cum spune Quintillian, « o figură în care stăm într-un același loc și totuși lăsăm impresia că vorbim despre lucruri diferite, repetînd de multe ori o aceeași propozițiune, dar cu mereu alte cuvinte, expresii și exhortații »*

[26] *Baladă irlandeză de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. « Băieții din Wexford » și-au cîștigat prestigiu militar neîndoielnic tocmai prin victoriile obținute asupra miliției din North Cork. Însă — și aici Joyce introduce un motiv pe care-l va specula nemilos în acest episod și în altele următoare, — au decăzut mai apoi din cauza « viciului irlandez », înclinația tot mai necontrolată către băuturile alcoolice.*

[27] *Versuri dintr-o arie a operei* Roza din Castilia, *la care se va mai face aluzie mai tîrziu în acest episod.*

[28] *Brixton, suburbie londoneză care pe la începutul secolului era considerată drept reprezentativă pentru atmosfera sordidă și mizeră a societății industriale. Anglia și limba engleză — remarca o dată George Moore, scriitor irlandez o vreme identificîndu-se cu « Renașterea irlandeză » — « par sortite în cele din urmă să împrejmuiască lumea cu un soi de Brixtonuri. Și noi, aici pe margini, privim în această suburbie universală în care un bărbat uscățiv, cu ochelarii pe nas și o servietă neagră în mînă aleargă la nesfîrșit după un autobuz ».*

[29] *Vers faimos din poemul lui Poe,* Către Helen *(Către slava ce-a fost Grecia / și măreția ce a fost Roma »)*

[30] Obsesia cloacală *pare a fi preluată ca expresie dintr-o recenzie — defavorabilă — semnată de H. G. Wells pe marginea* Portretului artistului ca tînăr *de Joyce. Citatul — din textul apărut în* New Republic, *10 martie 1917 sună: « Ca și Swift și un alt scriitor irlandez de astăzi, dl Joyce manifestă o obsesie cloacală. Se pare că ar dori să aducă îndărăt în imaginea generală a vieții acele aspecte pe care sistemele sanitare și decența modernă le-au scos din relațiile și conversațiile curente ».*

[31] *Guineză — joc de cuvinte între* Geneză *și marca de bere irlandeză Guiness. E implicată aici comparația — evreii cu altarele, romanii cu vespasienele, și irlandezii . . . cu berea.*

[32] *Poezie de Stephen Dedalus, care constituie o parodie după un poem irlandez de Douglas Hyde,* Jalea mea plutește pe mare.

[33] *O'Ruarc (O'Rourke), prinț de Beffni, conducător irlandez din veacul al XII-lea, aflat la un moment dat în situația de soț părăsit ca și Menelaus.*

[34] *Maximilian Karl Lamoral, graf O'Donnell von Tirconnell, născut în Austria în 1812 ca fiu al unui expatriat irlandez, aghiotant al împăratului Franz-Joseph. În 1853 — la 18 februarie, — însoțindu-l pe împărat într-una din plimbările sale pe meterezele Vienei, l-a imobilizat pe un croitor ungur care încerca să-l înjunghie pe suveran.*

[35] *În 1904, în cursul unei vizite oficiale în Anglia, arhiducele Franz-Ferdinand l-a numit, în numele împăratului, pe regele Edward VII feldmareșal al armatei austroungare. (Ziarele vremii considerau această vizită, urmînd uneia similare a regelui englez la Viena, ca făcînd parte din manevrele de întărire a prieteniei dintre Anglia și Austro-Ungaria în speranța deteriorării alianței dintre puterile centrale).*

[36] *Gîscă sălbatecă e denumirea irlandezilor care preferau să « zboare », adică să emigreze, decît să trăiască în patria lor sub dominație britanică.*

[37] *Vezi, spune un comentator, Victor Hugo,* Mizerabilii *(cartea IV, cap 4): « Să dăm la o parte deviza timpul e bani și ce-a mai rămas din Anglia? »*

[38] *Lord în engleză înseamnă și Doamne, Dumnezeule! Aici, sinonimia implică asocierea puterii spirituale cu cea temporală în forme adverse spiritului irlandez. (Lor-*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dul Salisbury, liderul partidului conservator și prim ministru în repetate rînduri între 1885 și 1902, era unul dintre politicienii categoric ostili oricăror concesii față de revendicările irlandeze. El își elabora de obicei deciziile instalat comod într-un club aristocratic din Londra).

39 La bătălia de la Aegospotami (405 î.e.n.) spartanii au distrus flota ateniană încheind astfel practic războiul peloponeziac și punînd capăt supremației Atenei.

40 Au pornit la bătălie, însă totdeauna au căzut este titlul inițial al unei poeme de Yeats, în versiunea definitivă denumită Trandafirul bătăliei.

41 Pirrus (care, în mod caracteristic pentru tehnica lui Joyce de a lega laolaltă episoadele prin amănunte reluate mereu din puncte de vedere diferite, mai fusese evocat în episodul al doilea al romanului) a încercat în zadar să înfrîngă dominația Spartei, și-a găsit moartea într-o încăierare de stradă la Argos, cînd mama unuia dintre cei cu care se lupta i-a aruncat în cap o țiglă de acoperiș.

42 Limerickul este forma tradițională a poeziei non-sensului, (inițiată de Edward Lear în ale sale Nonsense Books. Joe Miller, (numele unui comedian de pe vremea regelui George I) a ajuns să capete înțelesul de « glumă » (în general răsuflată).

43 Exemplu de oximoron.

44 Generalul Nicolai Ivanovici Bobrikoff, guvernatorul Finlandei și exponentul unei politici de sălbatică represiune, a fost într-adevăr asasinat la 16 iunie 1904 (ziua în care se desfășoară romanul Ulysses) și anume la o oră a dimineții care, ținînd seama de diferența de orar între Helsinki și Dublin, făcea posibilă aflarea știrii în cercurile ziaristice irlandeze la amiază cînd se desfășoară acțiunea episodului.

45 « În lexiconul tinereței pe care soarta-l deschide / pentru-o maturitate strălucită, nici nu există vorba / să dai greș » — din piesa Richelieu de Edward Bulwer-Lytton.

46 Stephen își amintește aici de un moment cînd a fost pe nedrept acuzat de ipocrizie de profesorul său (cap. I din Portretul artistului ca tînăr.)

47 Pildă de anti-climax (clauză terminată pe o notă mult mai joasă decît permitea să se creadă crescendoul noțiunilor precedente) — Jakes însemnînd în argoul irlandez « toaletă sau privată situată în curte, în spatele casei ».

48 De fapt, în 1882 (alt exemplu de confuzie din partea lui Crawford). Un grup de naționaliști irlandezi, care-și luaseră denumirea de « invincibilii » (și dintre care cei mai mulți sînt enumerați nominal mai departe aici) l-au asasinat pe secretarul de stat al Irlandei, lordul Cavendish și pe subsecretarul de stat, Thomas Henry Burke, în parcul Phoenix, în apropierea reședinței viceregelui.

49 17 martie înseamnă mai puțin data exactă indicată astfel cît « o zi mare pentru Irlanda » fiind ziua sfîntului Patrick, patronul acestei țări.

50 Cîrciumele lui Burke nu se aflau în nici un caz în apropiere de strada citată. Alt exemplu de confuzie din partea lui Crawford, care de fapt pomenise corect localul o clipă înainte.

51 Istoria — un coșmar din care n-ai să te trezești niciodată, una din cele mai celebre dictum-uri ale lui Stephen (pentru întîia oară pronunțată într-un context mai dur într-un episod precedent).

52 Bătrîna de pe strada Prince — porecla ziarului Freeman's Journal în favoarea căruia pledează actualul redactor șef.

53 Pyatt (de fapt, Félix Pyat, 1810—1889) a fost un lider socialist revoluționar și ziarist francez care, după ce luase partea Comunei din Paris, a trebuit să se refugieze în Anglia unde a inițiat și condus mai multe ziare cu caracter progresist. Caracterizarea lui drept « părinte al ziaristicii de senzație » este, spun nu numai comenta-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

torii lui Joyce, « o exagerare și o simplificare necontrolată » — ea are deci mai degrabă rolul de a defini personajul care o emite.

[54] În loc de « al dracului de tare » — ca și alte replici ale acestui personaj (cum ar fi mai devreme « poșnet de fași »), exemplu de genul de umor practicat de Lenehan și îi prilejuiește lui Joyce folosirea unor figuri « ieftine » retorice — anagrama, metateza.

[55] Stephen citează aici din memorie fragmente din versurile 92 și 94 și versul 96 din cîntul al cincilea din Infernul povestind episodul Francescăi de Rimini. « noi rugi l-am face pentru pacea ta / căci milă simți de-amara-ne răsplată. / De vrei să ne vorbești, vom asculta / și vom vorbi, de-ai dorul de-ascultare, / cît timp stă vîntu-ntr-astă pace-a sa » (versiunea lui G. Coșbuc).

[56] Paragraful descrie, în vorbirea lăuntrică a lui Stephen, trecerea de la viziunea asupra păcatului spre cea a beatitudinii angelice. E vorba de procesiunea mistică, în care virtuțile teologale și cele cardinale îl pregătesc pe poet pentru a-și putea ridica privirile spre înalt. Decît că Stephen își termină această scurtă vedenie pe o notă întunecată — parafrazînd versuri din același text dantesc (Purgatoriul, XXIX) care vorbesc despre penitență și întunecimea întretăiată de fulgere — (de aici și anastomoza « apăntunecatasare » în loc de « întunecata apăsare ») a Apocalipsului.

[57] Ajunge zilei . . . Condamnare prin aluzie a răului și venalității pe care o reprezintă presa în momentul și mediul respectiv. Textul e cel al Predicii de pe munte (după Evanghelia după Matei, 6, 34): « Ajunge zilei necazul — în unele versiuni « răul » — ei ».

[58] Aluzie care subliniază încă o dată faima neplăcută și compromițătoare a North Cork-ului. Expresia, care face poate aluzie și la repetatele înfrîngeri militare ale miliției respective, este catalogată drept hibernicism, locuțiune tipică Irlandei și irlandezilor.

[59] « Americanul cu foaia de zoaie » este de fapt Joseph Pulitzer, care, cumpărînd New York World, l-a transformat într-o tribună de « scormonire a noroiului », adică de dezvăluire a mizeriei anumitor cartiere americane și de denunțare a intereselor financiare a celor ce profitau de pe urma ei. Denumirea nu are deci un înțeles pejorativ ci se referă doar la atmosfera pe care o pune în lumină și o discută publicația respectivă.

[60] Aposiopeză — figură retorică în care vorbitorul se oprește brusc, ca și cum n-ar mai fi în măsură să continuie. Ca și anacoluta, e folosită frecvent în dialogurile sau monologurile interioare în acest episod. (Și în altele din roman).

[61] Din spusele Fantomei tatălui lui Hamlet, povestindu-i prințului cum a fost omorît în somn în grădină. Dar dacă a murit fără să se trezească, se întreabă Stephen (și discuția va continua în alte episoade) cum de știa modul în care s-a înfăptuit crima și cum de a mai aflat și de adulterul soației sale? « Animalul cu două spinări » este expresia, deliberat brutală, obscenă, numind « însoțirea trupească », folosit într-un acces de gelozie de Othello.

[62] Pasaj în maniera sentimentală a romanelor lui Dickens, ca un comentariu ironic al lui Stephen, subliniind printr-un anticlimax deliberat, un limbaj grandilocvent pentru un moment și o gesticulație total lipsită de însemnătate.

[63] A.E. (George Russell), unul din principalii poeți irlandezi contemporani cu Yeats, (și care folosea cu predilecție « cuvinte poetice » precum opal și tăcere). S-a aflat la un moment dat sub influența Helenei Petrovna Blavatsky, fondatoare a societății teozofice și propagatoarea unor destul de obscure și « impresioniste » teorii despre planurile ascendente de conștiință și despre spiritism.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[64] Aici se implică resentimentul unora din cercurile naţionaliste irlandeze faţă de Fitzgibon, o vreme « locotenentul » lui Parnell şi apoi unul din cei care l-au înlăturat pe acesta de la conducerea partidului naţionalist irlandez, acuzîndu-l de imoralitate, din pricina legăturii sale cu o femeie măritată.

[65] Unul din ultimele versuri din Cymbeline de Shakespeare, în momentul cînd, după multe frămîntări, liniştea şi pacea au fost restabilite. « S-aducem laudă zeilor / Şi fumurile-şerpuite ale jertfei noastre să urce către ei / Dinspre altarele noastre binecuvîntate. Pacea aceasta-o anunţăm / Supuşilor noştri tuturora ».

[66] Pasaj din Confesiunile Sfîntului Augustin (VII, 12), în versiunea lui Stephen — care şi-l aminteşte fragmentar — oarecum alterat şi contractat. Mai departe sfîntul spune: « Aşadar, dacă toate lucrurile ar fi lipsite de orişice bun, nici n-ar mai exista. Atîta vreme, aşadar, cît există, ele sînt bune; deci toate cele ce sînt, sînt bune ».

[67] Copil, bărbat, efigie. E vorba de trecerea prin diferite faze ale eroului în general. De la copilul abandonat între trestii — căci Stephen se gîndeşte la Moise — la bărbatul care şi-a condus poporul dintru robie şi pînă la efigia sacră, aici statuia sculptată de Michelangelo.

[68] Comentatorii atrag atenţia că reprezentarea lui Moise ca avînd coarne pe frunte provine din interpretarea greşită dată de sfîntul Ieronim unui cuvînt ebraic însemnînd la origină într-adevăr « a scoate coarne », dar în context avînd sensul metaforic de « a răspîndi în jurul său raze ».

[69] Stephen modifică aici versul citat mai înainte din povestirea Fantomei tatălui lui Hamlet.

[70] Akasia în doctrinele teozofice este mediul atoatecuprinzător, memoria nesfîrşită a naturii veşnice în care-şi află nemurirea orice gînd, exprimat sau tăcut.

[71] Dl O'Madden Burke e neîncrezător într-o încheiere atît de fericită a « şedinţei »: Compliment franţuzesc desemnează expresiile şi propunerile ciudate, suspecte.

[72] « În gardă, Macduff ! / Şi blestemat să fie-acela care primul strigă « Stai ! Ajunge ! » (Una din ultimele replici ale lui Macbeth).

[73] Adică, Troia nu mai este ! (din Eneida), cu alte cuvinte, toate lucrurile acestea (frumoase) s-au dus.

[74] Adică, « nici un fel de bunuri, sau averi ».

[75] Nelson (care nu mai avea decît o singură « toartă » căci îşi pierduse un braţ în luptă) a întreţinut o legătură de dragoste — care a stîrnit un viu scandal la vremea respectivă — cu lady Hamilton, soţia ambasadorului britanic la Neapole.

[76] Velocitos este un cuvînt despre care comentatorii spun că a fost creat de Joyce din latină pentru a indica deplasarea rapidă (velociter) a sîmburilor preschimbaţi în aeroliţi.

[77] Antisthene (447—370 î.e.n.) a fost într-adevăr un discipol al lui Gorgias. Mai tîrziu s-a apropiat de Socrate, însă — se spune — Platon îl antipatiza. Susţinea în învăţăturile sale că virtutea este singurul lucru de preţ şi singura cale spre fericire. Tratatul Despre Helena şi Penelopa (astăzi pierdut) argumenta că Penelopa, fiind de o virtute dovedită, ar fi fost mai frumoasă decît Helena care poate fi acuzată de frivolitate dacă nu chiar de ceva mai grav.

[78] Joc de cuvinte — Rich însemnînd în engleză bogat. Penelope Rich a fost iubita poetului Philip Sidney care i-a şi dedicat multe din operele sale.

[79] « Zeul a creat pentru noi această pace » — dintr-o eglogă de Virgiliu.

[80] Patriot protestant irlandez — într-o vreme redactor şef al lui Freeman's Journal. Statuia sa se află, pe o insulă de piatră, într-o stradă din apropierea redacţiei ziarului.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[illegible] — [illegible]
cu [illegible] cărții [illegible]
[illegible] cu [illegible]
[illegible]
a personajului [illegible]

COORDONATE CRITICE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THEODOR W. ADORNO

Formă şi conţinut în romanul contemporan

(...) *A povesti înseamnă a avea de spus ceva* deosebit, *şi tocmai înfăptuirea acestui lucru este împiedicată de o lume cîrmuită administrativ, de standardizarea şi punerea cu orice preţ sub semnul egalului. Înaintea oricărui enunţ ideologic din punct de vedere al conţinutului, ideologică este însăşi pretenţia pe care o ridică naratorul, de parcă mersul lumii ar fi în esenţă cel al individualizării, de parcă individul s-ar mai putea apropia de fatalitate prin emoţiile şi sentimentele lui, de parcă lăuntrul individului ar mai avea în chip nemijlocit vreo putere: literatura biografică ieftină, care cunoaşte o atît de mare răspîndire, reprezintă un produs al descompunerii formei romaneşti însăşi.*

Sfera psihologiei, înlăuntrul căreia aceste produse îşi caută adăpostul, ce-i drept fără prea mult noroc, nu este exceptată de la criza obiectivităţii literare. Şi temele romanului pshihologic se împuţinează pe măsură ce trece vremea: s-a observat pe bună dreptate că în timp ce jurnaliştii se îmbătau neîncetat cu izbînzile psihologice ale lui Dostoievski, ştiinţa, şi mai cu seamă psihanaliza lui Freud, lăsase de mult în urmă toate acele descoperiri ale romancierului. De altfel asemenea fraze laudative găunoase nici nu-şi găsesc rostul la Dostoievski: în măsura în care există la el psihologie, ea este o psihologie a caracterului inteligibil, a existenţei, şi nu a caracterului empiric, al oamenilor, aşa cum pot fi ei întîlniţi pe stradă. Şi tocmai în această privinţă a realizat un progres. Nu numai faptul că tot ceea ce este pozitiv, concret, chiar realitatea lăuntricului, a fost monopolizat de informaţie şi ştiinţă sileşte romanul să abandoneze această

---

[1] Text din 1954. În *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1972, S. 77–81.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cale şi să încerce să reprezinte ființa ori neființa, ci şi faptul că, pe măsură ce suprafaţa procesului de viaţă socială se ţese tot mai deasă şi lipsită de interstiţii, ea acoperă ca un văl ființa. Dacă romanul vrea să rămînă credincios moştenirii lui realiste şi să spună cum se prezintă lucrurile cu adevărat, atunci trebuie să renunţe la un realism care, reproducînd faţada, nu ajută decît acesteia la opera ei de amăgire. Obiectivării tuturor relaţiilor dintre indivizi — transformînd calităţile lor umane în ulei de gresat şi asigurînd astfel maşinăriei o funcţionare lină —, universalei înstrăinări şi autoînstrăinări trebuie să i se spună pe nume, iar romanul are această calificare într-o măsură mai mare decît multe alte forme artistice. Dintotdeauna, cu siguranţă din secolul al XVIII-lea, de la Tom Jones al lui Fielding încoace, obiectul său l-a constituit conflictul dintre oamenii vii şi raporturile pietrificate. Înstrăinarea însăşi devine mijloc estetic în roman, căci pe măsură ce oamenii, fie ei indivizi izolaţi, fie ei organizaţi în colectiv, ajung mai străini unii faţă de alţii, ei devin totodată şi mai enigmatici pentru ceilalţi, şi astfel încercarea de a descifra misterul vieţii exterioare, constituind adevăratul impuls al romanului, se transformă în încercarea de a pătrunde ființa. Aceasta, la rîndul ei, provoacă consternarea prin stranietatea ei, jalonată de convenţii, într-un sens familiară deci, şi apare astfel încă şi mai străină.(. . .)

Romanul tradiţional, a cărui idee o întrupează poate în modul cel mai autentic Flaubert, poate fi comparat cu scena de tip lanternă magică a teatrului burghez. Tehnica folosită era cea a iluziei. Naratorul trage de o cortină: cititorul trebuie implicat în cele ce se întîmplă, de parcă s-ar afla la faţa locului, în carne şi oase. Subiectivitatea naratorului se adevereşte prin capacitatea sa de a produce această iluzie şi — la Flaubert — prin puritatea limbii, pe care totodată o eliberează, sublimată, din zona empiricului căruia i s-a dedicat. Un tabu apăsător se află asupra reflecţiei: ea devine un păcat capital în raport cu puritatea obiectivă. Odată cu caracterul de iluzie al celor reprezentate, îşi pierde astăzi şi acest tabu din putere. Adeseori s-a subliniat că în noul roman, nu numai la Proust, ci şi la Gide în Les Faux-Monnayeurs, la Thomas Mann în operele tîrzii, la Omul fără însuşiri al lui Musil reflecţia se descătuşează din imanenţa pură a formei. Dar atare reflecţie nu are mult mai mult în comun decît numele cu cea preflaubertiană. Acea reflecţie era morală: luare de poziţie pro sau contra eroilor unui roman. Cea nouă presupune luarea de poziţie împotriva minciunii reprezentării, de fapt împotriva naratorului însuşi, care tinde — în calitate de comentator extrem de lucid al diferitelor procese — să-şi şi corecteze adaosurile şi aprecierile inevitabile. Încălcarea formei este cuprinsă în însăşi sensul acesteia. Abia astăzi poate fi pe deplin înţeles mijlocul la care recurge Thomas Mann, acea ironie enigmatică, reductibilă la un sarcasm de conţinut, ironie cu funcţie modelatoare: autorul se leapădă cu gesturi ironice, prin care îşi retractează discursul, de pretenţia de a crea ceva real, pretenţie care poate fi totuşi regăsită în fiecare dintre cuvintele lui; acest lucru apare cu mai multă evidenţă, poate, în faza tîrzie, în Alesul şi în Amăgita, unde scriitorul, jucîndu-se cu un motiv romantic, indică prin modul de folosire al limbii caracterul de lanternă magică al naraţiunii, irealitatea iluziei, şi redă operei de artă tocmai prin aceasta,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

după cum o spune el însuşi, acele trăsături de glumă superioară, pe care le-a posedat înainte de a prezenta — cu naivitatea lipsei de naivitate — într-un mod prea nerefractat, aparenţa drept adevăr.

Cînd o dată cu Proust comentariul este împletit de aşa manieră cu acţiunea, încît dispare orice deosebire dintre acestea, asta înseamnă că naratorul a atacat un element de bază al relaţiei cu cititorul: distanţa estetică. În romanul tradiţional ea era stabilă Acum variază precum reglajul unui aparat de luat vederi în film: cititorul ba este lăsat să stea afară, ba i se permite prin comentarii accesul pe scenă, în spatele culiselor, în sala de maşini. Printre extremele pe baza cărora poţi afla mai multe despre romanul actual decît din exemplele medii aşa-numit « tipice », se numără şi procedeul lui Kafka de suprimare totală a distanţei. El distruge prin şocuri securitatea contemplativă a cititorului faţă de cele citite. Romanele lui, dacă în alte privinţe mai pot fi numite astfel, reprezintă răspunsul anticipativ la o anume constituţie a lumii, în care atitudinea contemplativă devenise involuntar de un cumplit sarcasm, pentru că ameninţarea permanentă a catastrofei nu mai permitea nimănui simpla privire neimplicată şi nici imitaţia estetică a acesteia. Chiar şi scriitori minori, care nu cuteză să mai scrie nici un cuvînt fără să-şi ceară scuze că acel cuvînt există, chiar şi aceşti scriitori au suprimat distanţa. Dacă la ei se face simţită o slăbiciune a stării de conştiinţă, prea astmatică pentru a mai putea tolera reprezentarea estetică, şi care abia dacă mai produce oameni, care să facă faţă unei asemenea reprezentări, trebuie spus că în creaţiile cele mai avansate cărora această slăbiciune nu le este străină, suprimarea distanţei reprezintă un imperativ al formei însăşi, unul din cele mai eficiente mijloace de a penetra învelişul corelaţiilor exterioare şi de a exprima ceea ce se află dedesubt, negativitatea pozitivului. Aceasta nu înseamnă neapărat că descrierea imaginarului o înlocuieşte pe cea a realului, după cum procedează Kafka. Acest scriitor nu se potriveşte cu modelul descris mai sus. Diferenţa însă dintre real şi imagine încetează în principiu să mai existe. Marii romancieri ai epocii au în comun faptul că vechea cerinţă a romanului, — acel « aşa este » —, gîndită pînă la capăt, dezlănţuie succesiv un şir întreg de prototipuri istorice, atît în amintirea involuntară a lui Proust cît şi în parabolele lui Kafka şi în criptogramele epice ale lui Joyce. Subiectul creator, care se sustrage convenţiilor reprezentării concrete, îşi mărturiseşte totodată propria neputinţă şi covîrşitoarea superioritate a lumii concrete, care revine în cursul monologului. Astfel apare un al doilea limbaj, distilat multiplu din reziduurile primului, un limbaj concret dezmembrat, asociativ, străbătînd monologul nu numai al romancierului, dar şi al tuturor celor înstrăinaţi de primul limbaj, al celor ce formează massa. În teoria sa asupra romanului, acum aproape patruzeci de ani, Lukács a ridicat problema dacă romanele lui Dostoievski nu trebuie privite ca pietrele de construcţie ale unor epopei viitoare, în măsura în care ele nu sînt chiar asemenea epopei. Astăzi am putea compara romanele contemporane reprezentative, — acele romane în care subiectivitatea dezlănţuită se transformă prin propria forţă gravitaţională în contrariul ei — cu nişte epopei negative.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

M. BAHTIN

Cronotopul în roman

Vom denumi în continuare cronotop relaţia esenţială dintre timp şi spaţiu devenite obiect de reflectare artistică. Termenul este folosit şi în ştiinţele matematice unde a fost introdus şi fundamentat în cadrul teoriei relativităţii a lui Einstein. În cazul de faţă nu ne interesează sensul special pe care acest termen îl are în teoria relativităţii; transplantîndu-l în istoria literară, îl vom folosi aproape ca o metaforă (aproape, dar nu întru totul) preocupaţi în primul rînd de legătura indisolubilă dintre spaţiu şi timp (timpul ca a patra dimensiune a spaţiului). Socotim noţiunea de cronotop în literatură ca o categorie formală şi de conţinut (nu ne referim la cronotopul în alte sfere de cultură).

Cronotopul literar presupune o simbioză între elemente de ordin temporal şi spaţial în cadrul aceluiaşi întreg, concret şi definit. Timpul se concentrează, devine mai dens, capătă concreteţe artistică; spaţiul, dimpotrivă, se extinde, se include în mişcarea timpului, în dinamica subiectului, a istoriei. Elementele definitorii pentru timp îşi află expresia în planul spaţial, iar spaţiul capătă sens şi dimensiune pe plan temporal. Cronotopul în artă se caraterizează prin această interferenţă de serii şi simbioză de elemente definitorii.

. . . Cronotopul defineşte unitatea artistică a operei literare în relaţia acesteia cu realitatea, de aceea, într-o operă literară, cronotopul include întotdeauna un moment apreciativ care poate fi izolat din întregul cronotopului numai printr-o analiză abstractă. Toate relaţiile temporale şi spaţiale în artă şi literatură sînt intrinsec legate între ele şi poartă amprente emoţionale şi apreciative. Gîndirea abstractă poate concepe timpul şi spaţiul separat şi le poate detaşa de momentul emoţional şi apreciativ. Contemplarea artistică vie (care este dominată de idee, dar nu de gîndire abstractă) nu le poate însă disjunge şi nu se poate detaşa de ele. Această contemplare vie artistică îmbrăţişează cronotopul în întregimea lui ca un fenomen plenar. Arta şi literatura sînt pătrunse în grade şi dimensiuni diferite de valorile cronotopului. Orice motiv, orice element al operei literare, orice moment al ei reprezintă o atare unitate de apreciere . . .

Am vorbit mai înainte despre cronotopul *intîlnirii*, în care predomină elementul temporal şi care se caracterizează printr-o sporită intensitate emoţional-apreciativă. Legat de acesta, cronotopul *drumului* se caracterizează printr-o dimensiune mai amplă, în schimb printr-o intensitate emoţional apreciativă mai mică. De obicei, întîlnirile în roman au loc « în drum ». « Drumul » este locul unde se petrec întîlnirile întîmplătoare. În drum (« la drumul mare ») se întretaie într-un unic punct temporal şi spaţial traiectoriile spaţiale şi temporale parcurse de diferiţi inşi reprezentînd diferite pături sociale, naţionalităţi, avînd vîrste, religii variate. La drum se pot întîlni din întîmplare oameni pe care în mod firesc îi despart ierarhiile sociale sau spaţiile. Aici se pot naşte orice contraste, se pot ciocni şi împleti destine cu totul deosebite. Aici se îmbină într-un chip neaşteptat seriile temporale şi spa-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ţiale ale destinelor şi vieţilor umane amplificate de *distanţele sociale*, care, în acest cadru, sînt anihilate, dar în acelaşi timp dau complexitate destinelor umane. Drumul este punctul unde se înnoadă evenimentele şi locul unde ele îşi pot afla împlinirea. Aici timpul pare a se contopi cu spaţiul şi a evolua cu ajutorul acestui spaţiu (formînd drumul) de unde şi atît de numeroasele metafore legate de « drum » şi « cale »: « drum de viaţă », « păşi pe un drum nou », « drumul istoriei » etc. Metaforele legate de noţiunea de « drum » sînt variate şi multiplane, dar axul principal este acelaşi: scurgerea timpului.

Drumul este un element deosebit de comod pentru a înfăţişa evenimentele dominate de accidental, de întîmplare (dar bine înţeles nu numai acestea). De aci şi rolul important pe care-l joacă drumul în istoria romanului, în sfera subiectului. Drumul străbate romanul de moravuri din antichitate, roman de peregrinări precum *Satyriconul* lui Petronius şi *Măgarul de aur* al lui Apuleius. « La drum » ies, pe drum călătoresc eroii romanelor cavalereşti medievale şi adeseori toate întîmplările din roman se petrec pe drum sau sînt concentrate în jurul drumului (se desfăşoară de o parte şi de alta a lui). Într-un roman ca *Parsifal* al lui Wolfram von Eschenbach, drumul real străbătut de erou se transformă pe nesimţite într-o metaforă a drumului, devine drumul vieţii, drumul sufletului, calea sufletului spre divinitate sau dimpotrivă îndepărtarea acestuia de divinitate (în funcţie de greşelile, căderile eroului, de evenimentele ce se întîlnesc pe drumul real). Drumul determină intriga în romanul spaniol picaresc din secolul 16. La hotarul dintre secolul 16 şi 17, Don Quijotte iese la drum pentru a întîlni acolo întreaga Spanie, de la ocnaş pînă la marii nobili. E un drum purtînd accentuat amprenta timpului istoric, semnele şi urmele scurgerii timpului, pecetea epocii istorice respective. În secolul 17 pe acest drum purtînd şi mai puternice amprente ale evenimentelor — e vorba de războiul de 30 de ani — apare Simplicissimus. Păstrîndu-şi importanţa de magistrală, drumul străbate în continuare opere fundamentale pentru istoria romanului, precum *Franction* al lui Sorel şi *Gil Blas* al lui Lesage. Drumul îşi păstrează importanţa (deşi atenuată) în romanele lui Defoe şi Fielding. Drumul şi întîlnirile la drum se reiau cu aceeaşi semnificaţie pentru sfera subiectului, în operele lui Goethe *Anii uceniciei* şi *Anii peregrinărilor lui Wilhelm Meister* (deşi sensul ideologic suferă schimbări substanţiale, întrucît are loc o reconsiderare substanţială a categoriilor « întîmplare » şi « destin »). Heinrich von Ofterdingen al lui Novalis şi alţi eroi ai romanului romantic ies şi ei la drum, un drum semi-real semi-metaforic. Desigur, drumul şi întîlnirile la drum îşi păstrează toată importanţa în romanul istoric, la Walter Scott şi mai ales în romanul istoric rus. De pildă, romanul lui Zagoskin, *Iuri Milsolavski* este în întregime construit pe ideea drumului şi a întîlnirilor la drum. Întîlnirea dintre Griniov şi Pugaciov *pe drum*, *pe viscol*, determină subiectul romanului *Fata căpitanului*. Să ne aducem aminte de rolul pe care îl joacă drumul în romanul *Suflete moarte* de Gogol şi în poemul *Cui îi e bine în Rusia* de Nekrasov.

Nu ne vom referi aici la funcţiile variate pe care « drumul » şi « întîlnirile » le pot avea în istoria romanului; vom remarca o singură trăsătură esenţială a « drumului », comună pentru toate speciile romanului: drumul străbate *ţara natală* şi nu o lume *exotică*, *străină* (în *Gil Blas* este vorba de o Spanie convenţională, iar vizita lui Simplicissimus în Franţa este lipsită de o semnificaţie reală, întrucît e vorba numai aparent de o ţară străină şi nu există nici un element de exotism); în felul acesta ni se înfăţişează *varietatea social istorică* a respectivei ţări natale (de aceea, dacă vorbim despre exotism ne putem referi numai la « exotismul social », lumea « interlopă » a hoţilor, lumea « cocioabelor »

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

etc). În această funcţie « drumul » a fost folosit şi în afara romanului în specii literare lipsite de intrigă şi subiect, precum relatările de călătorie cu iz publicistic din secolul 18 (un exemplu clasic e *Călătorie de la Petersburg la Moscova* de Radişcev) şi în notele de călătorie cu iz publicistic din prima jumătate a secolului 19 (de pildă la Heine). Acest specific al « drumului » deosebeşte speciile de roman enumerate mai sus de cealaltă linie a romanului de peregrinări reprezentată de specii precum romanul antic de călătorii, romanul grec, al sofiştilor, romanul baroc din secolul 17. Funcţii analoage cu cea a drumului au în aceste romane « ţările străine », « tărîmurile exotice », despărţite de patrie prin mări şi ţări.

Spre sfîrşitul secolului 18, se formează în aşa numitul roman gotic sau « negru » un nou teritoriu în care se desfăşoară evenimentele romaneşti : « Castelul » (pentru prima oară cu această semnificaţie în *Castelul din Otranto* al lui Horace Walpole, mai tîrziu la Radcliff, etc). Castelul este saturat de timp, de un timp istoric în sensul restrîns al cuvîntului, adică de timpul trecutului istoric. Castelul este locul unde trăiesc feudalii (deci şi personajele istorice din trecut), este spaţiul care poartă într-o formă vizibilă urmele veacurilor şi ale generaţiilor, înscrise în diferitele elemente ale construcţiei, mobilierului, armelor, în galeria cu portretele străbunilor, în arhivele dinastiilor, în relaţii umane specifice cu caracter dinastic, de transmitere a dreptului la moştenire. În sfîrşit, legendele şi tradiţiile întreţin vie amintirea evenimentelor din trecut. E ceea ce creează o anumită specificitate a subiectelor legate de « castel », explorate în romanele gotice.

Caracterul istoric al timpului legat de « castel » i-a îngăduit să joace un rol important în desvoltarea romanului istoric. Castelul aparţine trecutului şi trăieşte ca un recipient al acestuia. E adevărat că amprentele timpului conservate în castel au un caracter oarecum muzeistico-arheologic. Walter Scott a reuşit să depăşească acest inconvenient prin folosirea legendelor, a legăturii dintre castel şi anturajul istoric. Simbioza organică dintre momentele spaţiale şi temporale în cadrul castelului (inclusiv anturajul lui), intensitatea istorică a acestui cronotop au determinat caracterul lui istoric productiv la diferite etape din desvoltarea romanului istoric.

În romanele lui Stendhal şi Balzac apare o localizare nouă, un teritoriu nou, unde se desfăşoară evenimentele din roman : « salonul ». Bineînţeles nu sînt ei cei dintîi care abordează acest teritoriu, dar numai în opera lor el îşi capătă pe deplin semnificaţia ca loc de afirmare a seriilor spaţiale şi temporale ale romanului. În planul subiectului şi al compoziţiei aici au loc întîlnirile (care nu mai au, ca cele anterioare, petrecute pe drum sau în teritorii străine, un caracter întîmplător), aici se leagă intrigile, adesea se petrec şi desnodămintele şi, în sfîrşit, aici se încheagă dialogurile, care capătă — ceea ce este deosebit de important — o excepţională importanţă în roman, întrucît contribuie la desvăluirea caracterelor, a « ideilor » şi « pasiunilor » eroilor.

E lesne de înţeles importanţa « salonului » în sfera subiectului şi a compoziţiei. Saloanele din epoca Restaurării şi a monarhiei din iulie sînt un barometru al vieţii politice şi de afaceri. Aici se creează şi se pierd reputaţiile politice, sociale, financiare, literare, aici se nasc şi se distrug carierele, aici se hotărăsc destinele marii politici şi a marilor finanţe, se decide succesul sau falimentul unui proiect de lege, al unei cărţi, al unei piese, al unui ministru sau a cine ştie cărei cîntăreţe -curtezane; aceste saloane ne dau o imagine pregnantă a treptelor noii ierarhii sociale (aduse toate în acelaşi loc şi în acelaşi timp), în sfîrşit, aici, în forma concrete şi vizibile, se desfăşoară forţa atotdominantă a banului, noul stăpîn al vieţii.

Elementul principal îl constituie însă împletirea elementelor istorice cu cele sociale, a celor publice cu cele particulare şi chiar subliniat intime, de alcov, intri-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

narea intrigilor particulare cu cele politice şi financiare, a secretelor de stat cu cele intime, a seriilor istorice cu cele biografice şi de viaţă cotidiană. Pe acest teritoriu se întîlnesc elementele concrete ale timpului istoric cu cele ale timpului biografic şi cotidian, împletindu-se organic între ele, contopindu-se într-o unică amprentă a epocii. Epoca devine concretă, palpabilă.

Bineînţeles, la Stendhal şi Balzac, scriitori profund realişti, salonul nu este singurul loc unde se produce interferenţa dintre seriile temporale şi cele spaţiale, singurul teritoriu ce poartă subliniat urmele trecerii timpului prin spaţiu. Este numai unul din posibilele locuri de acest fel. Balzac, de pildă, dispunea de o capacitate excepţională de « a vedea » timpul în spaţiu. Să ne aducem aminte, cel puţin, de zugrăvirea extraordinar de plastică a caselor în opera lui Balzac, ce devin materializare a istoriei, de străzile, oraşele, de peisajul rural văzute în acest plan, al prezenţei timpului şi istoriei.

Mai putem invoca încă un exemplu de interferenţă a seriilor temporale şi spaţiale. În romanul lui Flaubert, *Madame Bovary*, locul unde se petrece acţiunea este un « orăşel provincial ». Orăşelul de provincie mic burghez, cu viaţa lui stătută, este un loc foarte răspîndit pentru desfăşurarea acţiunii în romanele din secolul 19 (şi înainte de Flaubert şi după el). Acest orăşel poate apărea sub multiple ipostaze, între altele una dintre cele mai frecvente este cea idilică. Ne vom referi doar la ipostaza flaubertiană (pe care însă n-a creat-o Flaubert). Un orăşel de acest gen este locul unde se afirmă timpul ciclic al cotidianului. Aci nu se petrec evenimente, se repetă doar « existenţe ». Timpul este lipsit de mersul său istoric progresiv, timpul înaintează aici în cicluri restrînse, ciclul zilei, ciclul săptămînii, ciclul lunii, ciclul unei vieţi. Ziua nu e zi, anul nu e an, viaţa nu e viaţă. Zi de zi se repetă aceleaşi fapte cotidiene, aceleaşi discuţii, aceleaşi cuvinte. Pe durata acestui timp oamenii mănîncă, beau, dorm, se căsătoresc, au neveste, amante, ţes intrigi mărunte, stau prin prăvălii, sau instituţii, se angrenează în jocuri de cărţi, se ocupă de cancanuri. Este timpul ciclic al cotidianului, timpul obişnuit al vieţii de toate zilele. Îl cunoaştem în variatele sale ipostaze la Gogol, Turgheniev, Gleb Uspenski, Scedrin, Cehov. Elementele caracteristice pentru acest timp sînt rudimentare, brutal materiale, strîns împletite cu cotidianul local, cu casele şi odăiţele orăşelului, cu străzile lui somnoroase, pline de praf şi de muşte, cu cluburile, jocurile de biliard etc. etc. Lipsit de evenimente, timpul pare oprit, mort. În lumea aceasta nu au loc nici « întîlniri », nici « despărţiri ». E un timp îmbîcsit, vîscos, care abia se tîrăşte prin spaţiu. De aceea nu poate fi timpul de bază al romanului. Este folosit de romancier ca un timp accesoriu, se împleteşte cu alte serii temporale, fără caracter ciclic, sau este anihilat de acestea, slujind adesea drept fundal, doar ca un contrast pentru serii temporale dinamice, pline de evenimente.

Trebuie să mai menţionăm un cronotop de mare intensitate, cu un accentuat caracter emoţional şi apreciativ, cronotopul *pragului*. El se poate combina şi cu motivul « întîlnirilor », dar condiţia lui de afirmare cea mai caracteristică, esenţială, este ambianţa *crizei* şi a *cotiturilor în viaţă*. Chiar în limbajul cotidian, cuvîntul « prag » (alături de semnificaţia lui curentă) a căpătat o semnificaţie metaforică, îmbinîndu-se cu ideea schimbărilor în viaţă, a crizei, a hotărîrilor care modifică cursul vieţii, (sau, dimpotrivă, e vorba de nehotărîre, de teama de a trece peste prag). În literatură, cronotopul pragului este totdeauna metaforic şi simbolic, uneori în formă deschisă, cel mai adesea însă implicită. De pildă, la Dostoievski, pragul şi cronotopii legaţi de el, scările, vestibulurile, şi în continuarea lor cronotopii străzilor şi ai pieţelor, constitue locurile principale în care se desfăşoară acţiunea romanelor, locurile unde se petrec momentele de criză, cădere, înviere, înnoire, iluminare, hotărîre, definitorii pentru evoluţia unei existenţe umane.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De fapt, în asemenea cronotopi, timpul se reduce la o clipă, este instantaneu, pare să nu aibă durată, şi chiar să se elimine din cursul normal al timpului biografic. Aceste clipe hotărîtoare sînt incluse de Dostoievski în cronotopul amplu al timpului rezervat misteriilor şi carnavalului. În creaţia lui Dostoievski, aceste « timpuri » se învecinează într-un chip specific, se întretaie, se împletesc, aşa cum de-a lungul multor veacuri ele se învecinau în pieţele populare ale EvuluiMediu şi ale Renaşterii (de fapt, în forme schimbate, şi în forumul antic al Romei şi Greciei). În romanele lui Dostoievski, pe străzi, în scenele colective din interioare (cu preponderenţă şi aici în saloane) reînvie vechea piaţă a carnavalului şi misteriilor.

Aceste cîteva menţiuni nu epuizează însă toate problemele cronotopului la Dostoievski care are o deosebită complexitate şi varietate, după cum nu rezolvă nici problema tradiţiilor ce se înnoiesc prin intermediul lor.

Spre deosebire de Dostoiesvki, cronotopul de bază în creaţia lui L.N. Tolstoi este timpul biografic care se desfăşoară în spaţiile interiore ale caselor şi conacurilor nobiliare. Se înţelege, şi în operele lui Tolstoi există crize, căderi, purificări, învieri, dar ele nu au un caracter instantaneu şi nu se elimină din scurgerea timpului biografic, dimpotrivă sînt profund ancorate în el. De pildă, criza şi iluminarea lui Ivan Ilici se desfăşoară pe toată durata ultimei perioade a bolii sale pentru a se încheia cu puţin înainte de sfîrşitul vieţii. Şi învierea lui Pierre Bezuhov este treptată şi are o durată întrutotul biografică. Mai scurtă, fără a avea totuşi caracter de instantaneu este învierea şi căinţa lui Nikita (*Puterea întunericului*). Găsim o singură excepţie la Tolstoi: învierea cu totul neaşteptată, transformarea radicală, întru nimic pregătită a lui Brehunov în ultima clipă a vieţii sale (*Stăpîn şi slugă*). Tolstoi nu preţuia clipa, nu căuta să-i dea un conţinut esenţial şi hotărîtor. În opera lui cuvîntul « deodată » se întîlneşte rar şi de fapt nu serveşte pentru a introduce cine ştie ce eveniment de importanţă. Spre deosebire de Dostoievski, Tolstoi prefera durata, timpul de lungă desfăşurare. Pe lîngă timpul şi spaţiul biografic, o semnificaţie importantă are pentru Tolstoi cronotopul naturii, cronotopul idilei de familie şi chiar cronotopul idilei cîmpeneşti (cînd scriitorul înfăţişează scene din munca ţăranilor).

Care este importanţa şi semnificaţia cronotopilor analizaţi? În primul rînd este evidentă importanţa lor pentru sfera *subiectului*. Aceştia cronotopi constituie centre de organizare în jurul cărora se centrează evenimentele de bază ale romanului, formînd subiectul. În cadrul cronotopului se înnoadă şi se desnoadă liniile subiectului. Am putea spune chiar că lor le revine importanţa primordială în formarea şi organizarea subiectelor.

Totodată este evidentă şi *importanţa expresivă* a cronotopului. Timpul capătă în cadrul unui cronotop un caracter senzorial concret. Evenimentele subiectului se concretizează în cronotop, devin palpabile, capătă viaţă. Evenimentele pot fi consemnate, pot fi obiect de informare, se poate indica exact locul şi timpul cînd ele se desfăşoară. Dar evenimentul nu devine imagine. Cronotopul este cel care creează fundamentul concret pentru înfăţişarea evenimentelor în imagini. Aceasta se datorează unei concretizări şi condensări specifice a elementelor caracteristice timpului (timpul vieţii umane, timpul istoric) în anume sectoare ale spaţiului. E ceea ce asigură posibilitatea de reflectare a evenimentelor în cronotop şi în jurul cronotopului.

Studiu din anii 1937—1938 publicat în *Voprosî lireraturî i estetiki*, Moscova 1975

În româneşte de TATIANA NICOLESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GIACOMO DEBENEDETTI

Comemorare provizorie a personajului-om

Numesc personaj-om acel alter-ego, duşman sau substitut al nostru, care ne vine în întîmpinare în zeci de mii de exemplare diferite din romane şi acum şi din filme. Se spune că menirea sa ar fi să ne răspundă la întrebări, dar mult mai adesea sîntem noi cei chemaţi să răspundem. Dacă îi cerem să se legitimeze, cum facem cu poliţiştii îmbrăcaţi în civil, întoarce reverul hainei, arată ecusonul pe care este trecută funcţia sa supremă, care este în acelaşi timp şi inscripţia sa heraldică: *este vorba şi despre tine*. Atunci nu mai ai scăpare, trebuie să-l laşi să se amestece. Dar nu are numai această capacitate de mediator, care deseori face « acceptabilă viaţa ». Evoluţia speciei sale oferă în acelaşi timp firul roşu cu ajutorul căruia putem urmări istoria prozei narative, şi nu numai a ei, ci a întregii literaturi şi poate şi a altor arte. În prezent, în această evoluţie trebuie să se fi produs un salt calitativ: dovadă este decăderea criticii căreia i-aş spune osmotică, care contamina personajul şi se lăsa contaminată, fie şi cu riscul de a ajunge să capete prin contrabandă o vîscozitate, un amestec de filamente organice, o abundenţă de scurgeri jilave, lipsită de discreţie; dar în cele din urmă ajungea atît să înţeleagă personajul cît şi să-l poată explica. Ei i-a luat locul un alt fel de critică, mai ales aceea care procedează prin încercuiri: aceasta ia cu asalt personajul cu instrumente perfecţionate inginereşti, înzestrată fiind cu panouri, cu manometre, lămpi multicolore, care în timpul folosirii permit şi controlul; cu toate acestea, aproape întotdeauna preferă frumuseţea şi eficienţa tehnică a asediului, momentului cuceririi. Aş vrea, în acest cadru, să îmi explic noua etapă prin care trece personajul, marcată şi de o neînţelegere supărătoare între om, moştenitor circumspect sau neatent, apărător sau opozant al patrimoniului uman, şi acest *alter-ego*, prin cîteva confruntări elementare, hazardate, eterodoxe, care de data aceasta nu fac abstracţie cu tot dinadinsul de întreg arsenalul exuberant, ingenios, dar poate monoton, al teoriilor actuale şi mai puţin actuale privind proza narativă.

Nu vreau să pornesc de foarte departe, dar proza din ultimele trei secole a confirmat cu cea mai mare docilitate doctrina ciclurilor periodice. Ne-a demonstrat, fără să vrea, acest fapt, Edmund Wilson în eseul său despre simbolism [1]. La drept

[1] *Il Castello di Axel*, trad. it. Milano, 1965, p. 11–31

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vorbind Wilson are în vedere întreg domeniul literar, dar proza narativă este cazul particular care oferă cu prisosință dovada acestei mișcări pendulare.

Să luăm în considerație *le drôle ménage* pe care l-a încheiat de la o vreme cu știința: este o continuă trecere de la luna de miere la repudiere. Cînd afacerile științei merg bine, cînd rațiunea se simte în stare să explice totul, inclusiv considerentele inimii și ale sufletului, asistăm la fastul amorului conjugal, cu atît mai exultant cu cît știința este în mai mare măsură să-și găsească deplina confirmare, adică să sigileze cu mirul adevărului și al certitudinii concepția mecanicistă asupra universului, care a stat întotdeauna pe culmea cea mai înaltă a viselor sale privind perfectibilitatea. Am văzut aceasta în secolele iluminismului: literatura scria muzica și coregrafia pentru pavana regală executată aristocratic pe scenă de științele matematice și de fizică. « Asupra epocii așa zisului clasicism — (în cazul de față Wilson se referă la clasicismul hegemonic, exemplar, francez) — Descartes și Newton au exercitat o influență egală cu a clasicilor înșiși » [1].

Apoi literatura și-a dat seama că exista o margine pentru raporturile dintre suflet și realitate, un teren deschis dorinței de a trăi și de a gusta această viață, cu totul neglijate sau de-a dreptul suprimate, în favoarea unei funcționări ireproșabile a mașinăriei universului. A fugit și a cerut adăpost la amantul său, quasi incestuos, care-i este pe potrivă, discursul filozofic, imun față de meschinăriile și maniile contabilicești ale științei, care ține să încheie socotelile în fiecare seară: altfel nu merge la culcare. Evaziunea a fost compromisă de cum Darwin a umilit genealogia eroilor romantici, după care știința a luat din nou frîul în mînă, a reconstruit o nouă concepție mecanicistă despre univers, iar literatura s-a întors sub acoperișul conjugal și a fost naturalistă cu orgoliul soției care afișează ostentativ numele de familie al soțului. Dar pe cont propriu dăduse semne de la o vreme că vrea să-și clasifice ideile. « În deșertul lui Leconte de Lisle — observa Wilson [2] — elefanții apar și dispar cu un fel de demnitate și grandoare clasice, și nici nu vor să ne comunice altceva. » (Ce efect ciudat îmi produc aceste rînduri, recitindu-le acum: parcă redau rezultatele unei școli a privirii *avant la lettre*; dar să nu anticipăm. Cel mult, Wilson stabilește o constantă, adică faptul că există o coincidență perfectă între concordanța știință-literatură și întoarcerea la clasicism, care ar putea fi verificată cu criteriile teoriei erorilor.)

Următoarea lipsă de fidelitate a literaturii s-a numit Simbolism și, după Wilson, se mai prelungea încă prin 1930. Dorința de nedefinit, înrudirea pe care poezia căuta să o stabilească cu muzica, trădează aspirația de a crea prezențe semnificative, dar nu coercitive, exact cum face muzica, cu privilegiul pe care îl are al unui limbaj fără lexic, a unei materialități fără corp. Și Simbolismul s-a arătat cu promptitudine alergic față de știința din epoca sa, în timp ce era interesat de evenimentele din lumea filozofiei, cu atît mai mult din a metafizicii, cu alte cuvinte, de căutările mintale, intelectuale de tip umanist. Adevărata problemă a « celor două culturi » și conflictul dintre ele erau poate mai pertinente în epoca romantică și simbolistă decît în a noastră.

Acest fel de *vaudeville* nu-i aparține lui Wilson, dar scenarizează fidel schema lui. Adevărata lovitură de teatru constă în faptul că relația dintre literatură și știință nu a fost invenția unui critic literar, sătul să vorbească despre literatură în termeni literari. Cel care a schițat primul episod, de la clasicism la romantism, a fost Alfred North Whitehead, um om de știință, un filozof al științei, departe de a se lăsa

[1] Idem, p. 13
[2] Idem, p. 16

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

atras de analogiile aproximative şi strălucitoare. Wilson îi este recunoscător şi scandează restul întîmplării în acelaşi ritm cu suişuri şi coborîşuri. Ca exemplu de prozatori simbolişti, el se opreşte asupra lui Proust şi Joyce, cărora le-o adaogă şi pe Gertrude Stein. Dar ce s-a întîmplat după aceea? Alternarea ciclurilor a încetat să mai aibă aceeaşi regularitate? Proza narativă persistă în separarea stabilită de comun acord cu ştiinţa? După părerea noastră aceasta se întîmplă în atît de mică măsură, încît Proust şi Joyce ar fi putut să accepte să fie trecuţi de Wilson şi de alţii la oficiul de stare civilă al simbolismului, dar trăiesc în afara lui şi acolo îşi continuă existenţa lor postumă. Pe scurt, teza noastră este că astăzi proza narativă şi ştiinţa par să transmită cu două coduri diferite, acelaşi tip de informaţii asupra a ceea ce interesează cu deosebire natura omului şi a lumii. Este foarte discutabil că noua simbioză reproduce constanta lui Wilson şi că avem de a face cu un clasicism contemporan. În schimb, este aproape sigur că adoptarea inconştientă, în aparenţă paradoxală şi chiar automutilantă, a actualei viziuni ştiinţifice asupra universului, nu le asigură prozatorilor aceeaşi eficienţă operativă şi inventivă de care se bucură fizicienii. Cu toate acestea vom încerca să demonstrăm posibilitatea unei prelungiri actuale a liniei Whitehead Wilson, tocmai pentru că ne permite să cercetăm soarta personajului-om sau a substitutului său.

Mă feresc de filosofeme şi de sociologeme; eventual, pentru a rămîne pe făgaş, voi încerca să dezvălui în şoaptă o frîntură de idee, nu ştiu pînă la ce punct demonstrabilă. În fine, aş spune că la începutul fiecărei faze culturale se porneşte de la o imagine informă, lipsită de contur, sugestivă şi peremptorie, ca un fel de spectru al unei imagini, o ectoplasmă de-a sa transcendentală, care le prescrie ştiinţei şi artelor drumul menit să regăsească punctul în care se suprapun universul experienţei şi imaginea intuitivă a lumii, anterioară oricărei experienţe. Poate i-am putea identifica prezenţa, nu şi forma, prin seria de manifestări sincronice care în domenii diferite dezvăluie funcţia sa activă stimulativă; este mai puţin probabil să ajungem la geneza sa pe căi diacronice. Dar ar fi hazardat să exclud posibilitatea ca sociologia să poată lăsa un *identikit* al acestei imagini, extrapolîndu-i trăsăturile din diferite fenomene, care sugerează profiluri şi amprente parţiale, şi să exclud că o analiză istoristă, efectuată cu metode corecte şi riguroase, departe de false scopuri filosofice, ar putea să demonstreze desăvîrşirea sa necesară. În cazul de faţă ne vom limita să presupunem că imaginea ipotetică impune în paralel ştiinţei şi artelor să facă observaţia în aşa fel încît că conveargă spre alte aspecte şi materiale ale naturii, cărora să le supunem, în ambele cazuri, alte personaje. Una din primele consecinţe, şi pentru noi cea mai probantă, este că pornind de la calităţile specifice ale acestor noi personaje, cele două echipe de cercetători se văd constrînse să accepte un nou sistem şi tip de legi, care adesea contrastează cu precedentele. Fizicienii nu trebuie să ceară ca legile de ieri să nu mai fie în vigoare; aproape întotdeauna acestea reuşesc să supravieţuiască în calitate de cazuri particulare faţă de cele noi. Nu ştiu dacă romancierii, mai ales cei mai recenţi, sînt deja în măsură să spună acelaşi lucru; cert este că ideile lor asupra legitimităţii şi asupra principiilor care derivă de aici, sînt analoge, adesea identice, cu cele ale fizicienilor care se ocupă de lumea submicroscopică.

Cîteva exemple, de acum istorice şi proverbiale, în legătură cu ceea ce se întîmpla în proza narativă, pe vremea cînd fizica se dedica în întregime particulelor. Proust nemişcat, aşa cum ni l-a descris Reynold Hahn, în faţa unei tufe de trandafiri bengalezi, este personificarea propriei poetici creionată într-o vignetă de lanternă magică. Imobil, într-o pasivitate care ar vrea să se relaxeze pentru a obţine maxima putere receptivă, şi care, în acelaşi timp, se încordează pentru a exercita la maximum

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

forţa interogativă, aşteaptă ca acei trandafiri să-i dezvăluie esenţa lor, pentru a-i putea transfigura în trandafiri eterni. Ne vine imediat în minte metafora privind « explodarea către », prin care Sartre a tradus ideea lui Husserl privind intenţionalitatea. Proust în faţa trandafirilor pare să aştepte un asemenea eveniment, dar răsturnat: trandafirii trebuie să fie cei care « să explodeze spre el ». Şi Stephen al lui Joyce, în faţa ceasului de la Vamă îşi promite un eveniment similar: ceasul, spune el, trebuie pus în lumină pentru ca imaginea lui să obţină supremul atribut al frumuseţii, acea *claritas* recomandată de Sf. Toma. În cuvinte mai puţin tomiste, şi ceasul lui Joyce trebuie să explodeze către el. Eternă vocaţie a prozei narative pentru o realitate bine reliefată ! Sartre a găsit metafora unei idei fenomenologice; ea ajută şi pentru a condensa poetica a doi artişti, Proust şi Joyce, care poate că aparţin aceluiaşi « stadiu al viziunii » fenomenologiei, dar ei nu ştiu nimic despre aceasta; în ciuda acestui fapt, au pus în aplicare literalmente, şi cu un avans considerabil, această metaforă, nu numai în propriile raporturi cu realitatea, ci şi în realitatea însăşi asupra căreia au operat.

Romanele lor sînt o succesiune neîntreruptă de explozii: explodează obiectele, explodează personajele. Fiecare din romanele lor este o explozie a exploziilor ! [1] Esenţele căutate de cei doi scriitori par că devin accesibile, comunicabile, numai în frînturile infinitezimale, corpusculare produse de aceste explozii. Miracolul lui Proust constă în continua recuperare a trandafirului, a frumuseţii intacte a acestuia, existenţială cu atîta îndărătnicie şi încîntare, tocmai cînd îl face să explodeze pentru a-i capta secretul.

Dulceaţa îndurerată, mîhnită, încurcată a tonului său redă inflexiunile, tactica, remuşcările cu care vrea să se facă iertat de trandafirul maltratat. La prima vedere, Joyce are mai puţină nevoie să reintegreze obiectele, pentru că (exceptînd *Finnegan*) este mai fidel unei tratări naturaliste a propriului material. Dar încetinirea extremă a anumitor episoade, chiar narative, începutul lui *Ulysses*, de exemplu, fixează clipă de clipă pentru a da timp fiecăreia să se pună în lumină, aproape la limita discontinuităţii, adică aproape a unei măcinări a ţesutului temporal şi spaţial. Cine vrea o acoperire în aur filosofic pentru aceste constatări empirice o va găsi în Adorno, care le recunoaşte lui Proust şi lui Joyce meritele cuvenite de iniţiatori în proza narativă a « descompunerii conştiinţei în elemente disparate », de precursori ai « non-identităţii », înţeleasă atît ca « descompunere istorică a unităţii subiectului » cît şi ca « prezentare a ceea ce nu este prin sine însuşi subiect » [2]. Dar poate că un observator mai puţin avizat va sesiza că fragmentele exploziei creează, dacă ne putem exprima astfel, o identitate mai intensă decît cea care a fost descompusă.

Este tocmai ceea ce se întîmplă cu personajele. Chiar de la primele extazieri proustiene, de la vechile lecturi pe care Contini le numeşte « de gradul întîi », cînd Proust impunea categoric capitularea necondiţionată, am observat că personajul clasic, omogen, compact, cu o masivă statură balzaciană, fusese înlocuit cu o succesiune de atomi psihologici, figurativi sau figuraţi, dotaţi cu o extraordinară autonomie, chiar dacă erau atribuiţi aceluiaşi loc geometric, acelei embleme colective, sau aceluiaşi numitor comun care părea că păstrează drepturile, patentul şi investitura personajului clasic. Acest personaj nominal, caracterizat, avînd şi o fizionomie, se reconstituia neîncetat, graţie înscrierii mulţimii agitate a atomilor săi într-o figură antropomorfică, al cărui rol în comedia umană, estetică sau de moravuri contesta subtil foarte accentuata sa singularitate. În *Amour de Swann*, adică în bucata cea mai conformist narativă din *Recherche*, cea mai fidelă convenţiilor arhitec-

---

[1] Harry Levin a vorbit, în legătură cu *Ulysses* de o « bobotează a bobotezelor ».
[2] « *Fin de partie* » *e il mondo di Beckett*, trad., it., Milano, 1965, p. XIX.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tonice ale romanului, atomii protagonistului își găsesc o limită, o coeziune, instabilă și iluzorie, în statura preconstituită, tuturor familiară, cine știe de cîte ori zugrăvită de pictorii mondeni, a diletantului și snobului bogat, patetic, un dandy tipic pentru *la belle epoque*. Și elementele disparate, materialul viu și forfotitor al lui Odette, se grupează într-o figură feminină, care este tocmai suma tuturor capriciilor și ușurinței, a mărunțișurilor maniace, a exuberanțelor pompoase și caligrafice, asemenea unei piese de mobilier în stil *liberty*.

În Joyce, după explozie, iluzia optică a identității personajului se pare că este atinsă pe căi mai problematice. Dar ne poate ajuta monologul interior. Pentru Pasolini, acest procedeu este un abuz prin care romancierul îi atribuie personajului « limbajul și morala sa proprie ». Nu vreau să-i reproșez lui Pasolini erezia de a-i îngădui autorului imitarea personajului pus în lumină, ca apoi să i-o refuze, cînd personajul este surprins pe celălalt versant, în momentul în care se eliberează și își celebrează saturnalele.

Desigur, monologul interior este, și astăzi, cazul limită al nedoritei, dar inevitabilei atotștiințe a romancierului: prin definiție, el pretinde totala absență a martorilor, în timp ce în roman autorul nu numai că asistă la emiterea sa, dar îl și înregistrează. (Confesiunea psihanalitică, adică din « realitatea » cea mai apropiată de monologul interior, suprimă martorul ascunzîndu-l după divan și după conul de lumină care cade în spatele pacientului). Dar fie că este o impunere sau o imitare veridică, monologul lui Joyce este oricum un flux de cuvinte, de imagini instantanee și anarhice, de interjecții, de foneme lipsite de sens, de izbucniri afective fragmentare și evazive, de simboluri ale libidoului, totul bazat pe schimbări fantasmagorice ale locurilor și timpurilor. Pentru a alcătui, din sabatul atomilor psihici, un portret al pacientului său, psihanalistul recurge la toate acele sisteme de coordonate, a căror listă o găsește în manualele *ad hoc*. Joyce recuperează conexiunea semnificativă a atomilor în libertate, recurgînd la ceea ce Jung va numi *persoana*, adică la masca pe care titularul diferitelor monologuri și-a confecționat-o pentru raporturile de muncă, familiale și sociale, sau chiar și pentru raporturile cu sine însuși, atîta timp cît reușește, cu plăcere sau cu mînie, să se recunoască în propriul pașaport.

Prin urmare, pentru personajul-om a și început o viață chinuită: îl găsim intact numai în punctul în care cercul se închide și începutul coincide cu sfîrșitul. El apare, îi este impus un nume și o stare civilă, apoi se destramă într-o miriadă de corpusculi, care îl dau jos de pe scenă și este rechemat numai în momentul în care este de folos pentru a fi lipite foarte măruntele sale cioburi. Se explică atunci de ce, chiar de la primele contacte cu precursorii prozei narative moderne, s-a vorbit de o grevă a personajelor. Poate că Pirandello a fost cel care a declarat această grevă mai răspicat, dar revendicările pe care le propunea erau prea maximaliste și agitatorice și în privința lui lucrurile se pun altfel. Oricum astăzi nu este imposibil ca la vechea grevă a personajului să se răspundă, așa cum se întîmplă în practica societății în care trăim, cu contramăsuri. Îi dăm cuvîntul, în numele tuturor, lui Robbe-Grillet, care, tîrît în piața unde se ține mitingul, vorbește pe tonul secretarului Confederației industriașilor: « *Creatorii de peronaje*, în sensul tradițional, nu sînt în stare să ne prezinte decît marionete, în care ei înșiși au încetat să mai creadă. Romanul cu personaje aparține în întregime trecutului . . . Poate că acest fapt nu reprezintă un progres, dar un lucru este sigur: epoca actuală este mai degrabă a numărului matricol »[1]. Tocmai la motivele unor astfel de

[1] Robbe-Grillet, *Le nouveau roman*, trad. it. Milano, 1965, p. 57

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

contramăsuri vrem să ajungem, chiar dacă, lipsiţi fiind de o procură din partea sindicatului sau a confederaţiei, nu intră deloc în intenţiile noastre să rezolvăm diferendul.

În preistoria acestui conflct, cel puţin un element mi se pare sigur. Şi proza narativă, la un moment dat, simţise nevoia să treacă de la lumea vizibilă la *infralume* şi găsise aceşti corpusculi, dar ei mai erau dispuşi să servească drept personaje făcute după chipul şi asemănarea omului, să comunice secretele lor de structuri semnificante. În acelaşi răstimp, o bună parte dintre naratori şi pictori, pe care din economie de timp îi vom numi expresionişti, experimentaseră o ultimă încercare pentru a salva chipul personajului-om. În fapt, nu au salvat prea multe: pentru a denunţa prezenţa, revoltele şi violenţele *infralumii* recurgeau la efectele sale perturbante asupra unităţii morale a individului reflectate pe fizionomie. Pe scurt, atelierele lor de artişti s-au transformat parcă într-o mare secţie de chirurgie plastică, unde toţi cei care operau, chiar şi cei mai binevoitori, erau împinşi de un suflu sadic. Sînt cunoscute deformările şi sluţirile sistematice ale speciei la care au dus aceste tentative de salvare *in extremis*.

Ieşiţi din receptaculele *infralumii*, noile personaje ale prozei narative ca şi ale fizicii, îşi proclamă drepturile. Dar toată lumea este de acord că naratorii de dincoace de naturalism, au spart tiparul povestirii bazate pe consecuţie, adică pe angrenajul cauzei şi al efectului. Mai puţin firesc este că sînt tot mai mult dispuşi să admită legile probabilităţii, la care fizica particulelor a ajuns la capitolul mecanicii cuantice. Cu greu ar putea fi explicate peripeţiile personajelor din *Jivago*, caracterul cazual al exemplelor date de Moravia, pentru a avea o idee despre ceea ce spun şi fac protagoniştii din romanul *Plictisul*, dacă nu am admite că este vorba de o acceptare instinctivă a acestor legi din partea autorilor. Deja le aplicaseră străbunii, şi chiar pe o scară mai largă. Joyce face ca acţiunea din *Ulysses* să aibă loc într-o zi precisă şi totuşi comună din Dublin, acel 16 iunie 1904, în care chiar şi cea mai succintă critică vede adevăratul protagonist al romanului. Pentru ce această simultaneitate de preferinţă şi de arbitrar? Lăsînd la o parte motivele biografice care puteau să-l determine pe Joyce să prefere acel 16 iunie, ziua era şi trebuia să fie aleasă la întîmplare: asemenea tuturor celorlalte zile de primăvară tîrzie din Dublinul acelor ani, ea prezenta acelaşi număr de probabilităţi statistice că va avea loc un anumit număr de evenimente semnificative pentru un grup de personaje pe care autorul voia să-l reprezinte. (Comparaţie pedantă, dar necesară: este pur întîmplător că un anumit nucleu este cel care explodează în ciclotron din nenumărate alte nuclee egale şi echivalente; dar fizicianul prevede, avînd cele mai evidente garanţii statistice, că fenomenul se va produce). Şi *La recherche* de Proust? Ea purcede de la o serie de reviviscenţe neprevăzute ale memoriei involuntare, şi continuă în acelaşi fel, dar arcul său este susţinut de credinţa, sau de-a dreptul de certitudinea statistică că, într-un anumit interval de timp, vor apărea spontan ocaziile care vor da naştere acelor reviviscenţe.

Antiromanul se prezintă astăzi ca urmaşul de nerecunoscut, dar legitim, al glorioaselor incursiuni în *infralume* întreprinse de proza narativă a strămoşilor. O privire rapidă asupra generaţiilor următoare ale romanului arată cum au scăzut, decadă cu decadă, capacitatea şi zelul în a administra întreprinderea bătrînilor. Cu alte cuvinte, pare că s-a consumat puţin cîte puţin forţa de convingere necesară pentru a da glas corpusculilor explodaţi din obiectele materiale şi chiar şi din personaje. La rîndul lor, aceste particule păreau sleite de atîtea întrebări, deveniseră refractare în a exprima şi a se exprima. Sau, poate, din cauza prea multelor abuzuri, slăbise facultatea de a inventa noi întrebări, în măsură să le scoată din muţenia lor, să cerceteze dezvăluiri demne de luat în seamă? Involuţia este poate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

controlabilă și în planul echivalențelor sale reale și cotidiene; *infrapsihicul*, investigat cu diferite practici freudiene, postfreudiene, parafreudiene și antifreudiene s-a limitat la răspunsuri tot mai stereotipe; în psihologia abisală, epoca marilor descoperiri pare să bată pasul pe loc: dovadă sînt întrebuințările tot mai neadecvate care se dau și psihoterapia de *weekend* care se practică. Și cu toate acestea, nebănuitul paralelism între cîmpul de explorare al prozei narative și călătoria fizicii spre lumea particulelor a continuat să aibă consecințe, pe cont propriu, cu o logică inerentă, care nu admite replică; prima dintre ele este că atitudinea fizicianului în fața particulelor, a acestor unități elementare și fără un mai departe, excluse de la posibilitatea de a împărtăși sau de a reprezenta un destin al lor, a devenit modelul necunoscut și operant al romancierului în raport cu personajele sale, chiar atunci cînd părea gratuit și neprofitabil să le descompună în particule surde și mute, de-a dreptul opace, iar ele, personajele, și-au reluat trăsăturile tradiționale și dimensiunile macroscopice ale vechiului personaj-om.

Robbe-Grillet, cel mai extremist, dar și cel mai coerent purtător de cuvînt al Noului Roman, se prevalează de argumente moralizatoare în fața opacității constatate, rezistente a personajelor de astăzi: «„sublima comuniune" dintre om și obiecte este deplînsă ca o complicitate și o solidaritate „suspectă", ea nu se poate manifesta decît pe căi analogice, dar "metafora" nu este niciodată o formă nevinovată» [1] La ce bun să repetăm sloganurile lui Robbe-Grillet? Proclamațiile lui umplu drumurile, cel puțin cele pe care le frecventăm noi. Acel fel de « a ține la distanță » obiectele printr-o descriere vizuală, purificată de orice iluzie sau de conivență reciprocă și « profundă », ar trebui, după el, să ne elibereze de orice fericire și nefericire, poate de orice teamă și speranță, asemenea acceptării doctrinei lui Epicur, ca să vorbim de Lucrețiu. Dar entuziasmul moral frigid cu care este recomandată poetica privirii are aerul că răscolește sentimentele numai pentru a veni în sprijinul sumarei și șubredei teorii. În spatele hotărîrilor stoice se ascunde imposibilitatea de a face altfel. Hotărîrea luată de a ignora « adîncurile » maschează o serie de eșecuri (de altfel enumerate de Robbe-Grillet) în încercarea de a le atinge. Față de asemenea luări de poziție, contrapropunerea mai puțin meschină constă poate în a accepta metamorfozarea personajului într-o unitate naturală limitată și străină, analoagă (în acest caz analogia nu mai este dubioasă) cu particula din fizică. Slogan pentru slogan — acum noi asistăm la metamorfozarea personajului-om în personaj-particulă cu toate premizele, perspectivele și deducțiile de rigoare. Fizicianul va obiecta că analogia este fantezistă: în fața lumii vizibile și a fenomenelor sale, el continuă să se ghideze după vechea teorie, pentru că multe legi și reguli ale universului microscopic tind să dispară pe măsură ce se apropie de macroscopic. Dacă lui i-ar trece prin minte să trateze un munte ca pe un proton, ar cere să fie internat de urgență la neurologie. Dar în cazul nostru este vorba despre o concepție a lumii naturale care le-a fost transmisă naratorilor pe căi neștiute, prin vestigii și calchieri greu de recunoscut, datorate acțiunii de mediere a unei culturi cu caracter universal și molipsitoare, în sensul bun al cuvîntului. Poți să fii purtător de cultură așa cum poți fi purtător de bacili, fără să-ți dai seama și fără să simți nevoia să-ți pui termometrul.

Din păcate la acest punct devine indispensabilă o sumară recapitulare a fizicii așa cum se face la cursurile serale [2]. În ceea ce privește principiile actuale, se

---

[1] Robbe-Grillet, op. cit., pag. 76.

[2] Dar exprimarea este prea puțin inspirată: nedreptățește școlile serale și pe harnicul furnizor de informații care îmi oferă serviciile sale, omul de știință Kenneth W. Tord, căruia îi datorăm o *Fizică a particulelor*, carte de popularizare, e drept, dar ireproșabilă. (trad. it. Milano, 1965)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

remarcă o predominare a legilor conservării în plin marş către ierarhiile supreme ale legilor naturii. Mai mult, în noua viziune a lumii, ele apar tot mai mult drept afirmarea fundamentală a legii naturii. Prima răsturnare: pentru ştiinţa mecanicistă era indiscutabilă legea deterministă, în măsură să definească tot ceea ce poate şi trebuie să se întîmple în fenomenele din natură. În lumea particulelor ea a fost abrogată în favoarea regulilor de selecţie, care definesc tot ceea ce nu se poate întîmpla. Viceversa, tot ceea ce poate să se întîmple, fără să o încalce, în fapt se întîmplă. Fizicianul căruia îi cerem aceste lămuriri ne va ierta dacă, cu teama noastră de păsări cu aripile tăiate învăţate cu anumite garanţii, luăm *ad litteram* superlativele lui relative, destul de liniştitoare: acele înfiorătoare reguli de selecţie reprezintă şi legea fundamentală a conservării. Cealaltă formulă care a ajuns să se supună prin calcul şi experiment, priveşte o limită peste care omul de ştiinţă nu poate trece. Ea este expresia cunoscutului principiu al nedeterminării, descoperit de Heisenberg: *h*, constanta lui Planck, omniprezentă şi atotrăspunzătoare, este produsul a două coeficiente de nesiguranţă: privind poziţia particulei şi viteza ei.

Pentru comparaţia noastră, să ne ierte oamenii de ştiinţă, ştim atît cît ne trebuie.

Teatrul şi romanul absurdului, aceste rezerve bine populate de personaje-particule, au experimentat din plin decăderea legilor deterministe. În romanul tradiţional, cazurile neprevăzute nu erau decît abateri aparente de la această lege: deodată faptele deveneau incalculabile, lanţul cauzelor părea sfărîmat, dar totul era justificat prin ignorarea premizelor, cu excepţia cazului cînd romancierul nu făcea cu ochiul din culise, dînd să înţeleagă că se prefăcuse că le ignoră numai pentru a ne supune unui masaj emotiv mai energic. În schimb, literatura absurdului beneficiază pe larg de regulile de selecţie. Acelaşi lucru se poate spune chiar de acum despre *Le Nouveau Roman:* apologetul său, înciudat, dar amabil, Jean Bloch-Michel constată în cadrul lui o recurenţă impresionantă de « interdicţii »[1]. Dar în literatura absurdului premiza este întotdeauna să tragi înapoi la maximum, graniţa a ceea ce nu poate să se întîmple către un orizont pierdut în depărtare. Primele tentative de derogare de la vechile norme se manifestaseră deja în anumite aplicaţii italiene post-bontempelliene, ţinînd de un suprarealism întîrziat. Dacă, să spunem, nimic nu împiedică un pom să prindă rădăcini într-un salon şi să crească pînă ce invadează casa şi-i lasă pe locatari fără spaţiu, atunci faptul se poate întîmpla, poate deveni materia unei povestiri, cu toate concretizările de rigoare.[2]

Dar încă mai era vorba de o povestire de moravuri şi de caracter care nu scandaliza bunul simţ şi cel mai domestic mod de a judeca. Protagoniştii erau persoane incomode, dar cu care am fi putut totuşi să convieţuim şi să ne înţelegem.

Experimentele ulterioare ale lui Ionesco sînt mult mai radicale. Personajul-om este poate imaginea semantică prin excelenţă: să vezi un om, chiar necunoscut şi închis în sine, înseamnă totuşi să întîlneşti o veche cunoştinţă. Poate să tacă, să se ascundă în spatele celui mai obscur ermetism, oricum ne comunică un mesaj, chiar şi cifrat, căruia de bine de rău îi dăm de capăt. Cel mai bun Ionesco, cel de la debut, sau de-a dreptul al primelor scene din *Cîntăreaţa cheală*, prezintă nişte fiinţe umane înzestrate cu toate atributele personajului-om, le face să vorbească pe îndelete, dar dialogul lor este lipsit de sens. Informaţiile cuprinse în diferitele fraze se leagă între ele pentru a ne informa, că în ciuda tuturor aşteptărilor şi convingerilor noastre, imposibilul şi naturalul pot coexista foarte bine. Dacă oamenii acela sînt acolo, dacă vorbesc în felul acela, fără ca cineva să se gîndească să-i inter-

[1] Jean Bloch Michel, *L'indicativo presente*, trad. it., Milano 1965, p. 18
[2] Moravia, *L'albero in casa*, în *L'Epidemia*, Roma, 1944, pp. 119—128

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

neze într-un ospiciu, înseamnă că nimic nu împiedică să existe ceea ce vedem şi ascultăm. Respectînd legea deterministă, comedia nu s-ar mai fi născut. Dar Ionesco a extins asupra personajelor sale regulile de selecţie.

Încercările lui Beckett sînt mai poetice şi iremediabile. Figura şi mediul personajului poartă semnele şi urmele dezastruoase ale unei evaziuni din graniţele imposibilului. Fiecare protagonist păstrează amintirea propriei asemănări cu omul, numai atît cît face să izbucnească în tăcere, tulbure, scandalul contradicţiei: acest om părelnic nu mai are nici un sens, nici un scop, nici un proiect care ar putea fi luat drept ţel. Nu se mai poate întîmpla să le aibă, tocmai pentru că se poate întîmpla să nu le aibă. Artist foarte dotat din punct de vedere intelectual, Beckett pune la încercare cu invenţiile lui caracterul experimentabil al unei lumi catastrofale care a întors spatele tuturor interdicţiilor. Ajunge chiar să confirme, cu acele particule rătăcite într-un crepuscul ca de sfîrşit de lume, că regulile de selecţie constituie şi o lege de căpătîi între legile conservării.

Lascivitatea şi foamea, impulsurile instinctului de conservare, sînt ultimele reziduuri în măsură să organizeze în personajele lui Beckett unele iniţiative în stare larvară, plauzibile şi în personajul-om. Reduşi la subuman în viaţă şi ca aspect, ei se mai gîndesc, şi chiar se îngrijesc, să se hrănească, ca cei doi care-l aşteaptă pe Godot, sau se doresc cu un fel de erotism afectat şi lasciv, asemenea părinţilor din *Sfîrşitul partidei*, epave ale unor creaturi păstrate în două bidoane din care ies numai capetele.

Dacă privim lucrurile din unghiul de vedere al personajelor, nu va fi greu să găsim punctul critic în care, lăsat stăpîn pe liberul său arbitru, a schimbat probabil destinul personajului-om cu soarta personajului-particulă. După cîte ştim, scena s-a petrecut în Domul, probabil din Praga, şi este redată în *Procesul* lui Kafka. În cursul acelei dimineţi, tegumentul de angoasă care acoperă şi apără romanul se deschide ca marginile unei răni date la o parte pentru o prudentă medicaţie crudă şi ipocrită şi dezveleşte cîţiva centimeti de ţesut viu, pe care boala incurabilă s-a întins ca un flagel.

Joseph K. venise în Dom ca să-i fie ghid unui client de la banca sa, care nu a mai venit la întîlnire. Între timp, biserica s-a dilatat şi s-a umplut de tenebre, pînă cînd, de la un mic amvon, pe care K. nu-l observase niciodată, un preot tînăr, brunet, îl cheamă, îl constrînge la o discuţie între confesiune şi acuzaţia evazivă, care se încheie cu sentinţa: — Nu trebuie să crezi că totul este adevărat, ci că totul este necesar.

Să ne fie permisă în treacăt, o comparaţie cu fizica cuantică, poate mai curînd trufaşă decît subtilă. Pentru un scriitor precum Kafka, care atacă piepţiş romanul condiţiei umane în raporturile sale necercetabile şi prescrise cu sferele supranaturalului, destinul indivizilor, în ciuda nenumăratelor variaţii, nu poate fi decît: — chinuie-te cît vrei şi cît te ţin puterile, dar laboratorul cosmic şi sacru al universului nu-ţi va îngădui niciodată să-l cunoşti secretele —. Din sentinţa preotului rezultă că şi pentru această constantă este valabil principiul nedeterminării. Invarianta fundamentală a tuturor destinelor este reprezentată de corelaţia dintre cele două incertitudini, cu care Joseph K. este pus la curent: una cu semn negativ, incertitudinea privind adevărul, alta cu semn pozitiv, incertitudinea privind necesitatea. Din ultima tranşee a principiului cauzalităţii, Einstein exclamase: Dumnezeu nu se joacă cu zarurile! Tranşeea a mai rezistat o noapte. A doua zi dimineaţa, Heisenberg o şi cucerise. Avînd în vedere acel « totul este necesar » al preotului, poate că şi Kafka, în ciuda tuturor dezminţirilor, ar fi fost dispus să-şi însuşească exclamaţia lui Einstein. Nepoţeii moderni ai lui Kafka, cei care arată bucuros por-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tretul acestuia în albumul lor de familie, ar preciza: — Dumnezeu nu mai există, şi cu toate acestea i-a rămas obiceiul să se joace cu zarurile.

Dar poate că momentul în care este cel mai bine să convenim că personajul-om optează pentru condiţia de particulă, este anterior, anume, cînd preotul îi spune lui K. Parabola omului de la ţară şi a paznicului din prag. Omul de la ţară îi cere soldatului să-l lase să treacă pe poartă. Soldatul refuză şi discuţia se repetă ani în şir. Numai cînd omul este pe punctul de a muri, soldatul îi dezvăluie cele două principii: că paznicului îi este interzis să permită trecerea şi că, viceversa, poarta este rezervată exclusiv pentru omul acela, nimeni altcineva neputînd trece prin ea. Cu totul altfel se prezintă lucrurile în viaţa particulelor. Fiecărei componente a categoriei i se poate întîmpla să participe la un anumit eveniment (explozie, degradare, crearea de noi şi felurite particule): nici una nu este privilegiată faţă de eveniment, şi nici evenimentul nu este privilegiat faţă de vreuna. Dacă omul de la ţară, dacă acest emisar al personajului-om obosit, îmbătrînit, aproape muribund ar putea să aleagă, ar prefera o soartă care să-i rezerve cel puţin un anumit număr de probabilităţi, unui destin care îi acordă o singură posibilitate, dar în acelaşi timp îl împiedică să o fructifice.

Această schiţă de antropologie a noului personaj, să-i spunem chiar a antipersonajului, însăşi autentificarea actului său de naştere nu explică încă posibilitatea pe care o are să convieţuiască, chiar dacă scrîşnind din dinţi, cu ultimii descendenţi ai protagonistului tradiţional al romanului, împovărat cu conştiinţă şi cu un destin.

Fie că o declară sau nu, actualele vlăstare ale vechii dinastii se sprijină pe un partid de legitimişti, care cu fiecare principiu detronat, adesea mizer şi *fainéant*, caută să sporească încărcătura polemică îndreptată împotriva antipersonajului. Dar disputa pierde orice valoare de cum bagi de seamă că aceşti pretendenţi sînt simulatori ai destinului. Criticul american Edwin Jarry Burgum pune degetul pe rană cînd observă că în *Zgomotul şi furia* de Faulkner, Jason a rămas singurul din casa Colson care se străduieşte « să păstreze o anumită posibilitate de control asupra propriei sorţi, ca şi a celor din familie ».[1] Toţi ceilalţi par să împingă pînă la paroxism acea natură abnormă şi teratologică, acea fugă în domnia iresponsabilităţii, la care personajul-om recurge pentru a se compătimi, pentru a se înspăiminta, pentru a se şantaja, pentru a-l face pe dracu în patru, numai să împiedice propria-i abdicare.

« Nu monştrii ne traumatizează, ci evidenţa lor » este unul din citatele lui Adorno, care revine frecvent în comentariile la romanul şi la cinematografia actuală. Aceşti monştrii ai lui Faulkner caută să-şi salveze propriile atribuţii profesionale, propria funcţie traumatizantă şi într-un anumit fel exemplară, împiedicîndu-şi evidenţa. Trăiesc şi ei experienţa unui proces, datorită dispoziţiilor neştiute ale unei neştiute magistraturi, care nu dezvăluie capetele de acuzare şi nu pune niciodată cauza pe rol: ultimul romancier care de bine de rău a instituit o curte de justiţie, refuzîndu-l de altfel imputatului orice drept de apărare, a fost Musil cu *Thörless*. Apoi lagărele de concentrare au tradus în fapt acest tip de proces, redus numai la momentul executării pedepsei, fără ca inculpatului să-i fie citită personal sentinţa. Dar lagărele de concentrare au reprezentat şi în aşa zisa sferă umană un *non plus ultra* faţă de regulile de selecţie corespunzînd formulei deja amintite: tot ceea ce poate să se întîmple, fără să le încalce, în fapt se întîmplă. Evident, nici o regulă de selecţie nu-i împiedica pe nazişti să creeze lagărele. « Nu trebuie » al nostru este cu totul altceva. În experienţa lagărelor, psihologul Bet-

---

[1] Edwin Jarry Burgum, *Romanzo e societa*, trad. it. Roma 1965, p. 227.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

telheim a identificat exemplul « situaţiilor extreme »: ele presupun omul devenit număr matricol, cum spune cu o cruzime involuntară Robbe-Grillet.

Marele *atout* al vechiului personaj de roman provenea din posibilitatea sau din libertatea de a duela, pierzînd sau învingînd în faţa ameninţării situaţiilor extreme: în aceasta consta nucleul său dramatic. Înlocuirea situaţiilor extreme cu cele dramatice este, după cît se pare, ultimul expedient la care recurg astăzi legitimiştii personajului-om. Aceste eforturi de restaurare caută să înscăuneze din nou uzurpatorii, care sînt puşi să îmbrace peste numărul matricol, vechile uniforme încărcate cu decoraţii, cu medalii arătoase şi bizare, pitorescul încercînd să suplinească însemnele externe şi demnitatea intrinsecă a puterii. Aventurile lor de oameni rătăciţi, de vagabonzi, de excentrici, de furioşi sînt efectul unui tel mecanic care speră să producă un vîrtej în fixitatea atipică şi fără ieşire a situaţiilor extreme. Cîteva exemplare dintre cele mai recente romane americane sînt parcă rezultatul unei incursiuni printre veleitarii individualităţii, care din individual nu păstrează decît mania de a se exhiba ca excepţii agitate sau deprimate. Particule şi ei, cu singura deosebire că aparţin familiei aşa ziselor « particule ciudate ». Întîmplările lor demoralizante nu reprezintă nici măcar denunţarea vreunei disfuncţii a societăţii, avînd în vedere că lucrul la care aspiră cu precădere este să rămînă asociali şi să împiedice societatea, de bine de rău organizată, să-i ferească de situaţiile extreme. În care situaţii şi-a căutat un *principium stilisationis* şi o anumită parte a prozei narative a avangardei noastre. *Capriciul italian* al lui Edoardo Sanguinetti, pe nedrept aspru judecat, scufundă întîmplările cele mai uşor de domesticit, vreau să spun familiare, într-o atmosferă de ultimă clipă înainte de dezastru. O plimbare la ţară, în patru, într-un autoturism modest, se transformă într-un ireal schimb de replici gen SOS, care se întretaie, se suprapun şi se amestecă, replici ale unor personaje aflate în echilibru instabil, pentru că înfruntă riscul fatal de a fi în viaţă. Poate că pentru cele două căi, a Noului Roman şi a romanului situaţiilor extreme, care în mod diferit tind către antipersonaj, ar putea fi identificate aceleaşi motive de existenţă simultană care s-au verificat la începutul secolului pentru raţionalismul geometrizant al cubiştilor şi « ţipătul sugrumat » al expresioniştilor. Francezii Noului Roman au ales, trebuie să o spun, geometria. Dar astăzi toate drumurile par să ducă la antipersonaj, la particulă.

Într-atît, încît un dialog imaginar asupra personajelor respective, între un fizician şi un romancier din anii şaizeci, ar risca să creeze echivocuri deplorabile în privinţa numelor interlocutorilor:

X — Noul personaj « creează o serie de contradicţii în raport cu ideile clasice şi cu bunul simţ izvorît tocmai din experienţa senzorială. »

Y — Aspectul puţin neobişnuit al acestei lumi ne dezvăluie, în acelaşi timp, caracterul neobişnuit al lumii care ne înconjoară: neobişnuită şi ea, în măsura în care refuză să se adapteze obiceiurilor noastre în a învăţa şi ordinii noastre.

X — Între comportamentul noilor personaje şi cel al predecesorilor lor s-a produs o ruptură care ne constrînge să facem un efort de imaginaţie ca să putem stabili o legătură între noile frontiere şi lumea obişnuită.

Ultima replică îi aparţine fizicianului, dar şarada ar putea continua. Astfel, cînd romancierul impune un nume propriu personajelor sale, bănuim arbitrarul, pe care Robbe-Grillet încearcă să-l înlăture, botezîndu-le cu literele alfabetului. Şi fizicianul cunoaşte numai numele colective ale particulelor (mezoni, pozitroni etc.), dar nu aspiră să deosebească cu un apelativ aparte cutare sau cutare mezon, pe care îl observă în camera obscură. Despre personajele sale declară deschis că nu ştie de ce posedă respectivele mase, pentru ce apar, trăiesc, se interacţionează

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi în felul acesta dispar[1]. Singurul raport direct pe care îl poate stabili cu ele este vizual, cînd priveşte sau fotografiază urmele trecerii lor: şi el, atunci cînd povesteşte sau descrie, ţine de o *école du regard*. Orice tentativă de a pătrunde dincolo de ceea ce este vizibil este zadarnică: natura ondulatorie a materiei « deviază orice efort al omului îndreptat spre a-i cerceta partea internă[2] ». O declaraţie asemănătoare poate face însă şi povestitorul intrat, cum spune Adorno, în faza postpsihologică.

Încă două replici, în încheierea dialogului:

Y — Să presupunem că ne păstrăm identitatea reducîndu-ne la infinit de mic, în aşa fel încît să putem pătrunde în lumea haotică pentru noi a particulelor. Vom găsi nenumărate obiecte care ne sînt străine pentru că nu au nici un sens pentru noi, şi nenumărate persoane lîngă care trăim fără ca vreodată să ne putem apropia de ele sau să le înţelegem. Între ele se stabilesc raporturi false, şi folosesc un limbaj pervertit pentru că obţin contrariul faţă de raţiunea pentru care limbajul a fost creat. Din cauza unui astfel de limbaj, rămîn străini unul de altul, mascaţi, ascunşi [3].

Y — Cum ar putea fi altfel? Între particule domneşte o înstrăinare firească, ciocnirile nucleare şi reacţiile se produc în puncte izolate, foarte îndepărtate, evenimentul singular are loc în aşa fel încît particulele în cauză nu sezisează restul universului [4].

Fizicianul a fost cel care a răspuns astfel reportajului lui Bloch-Michel de pe continentul noilor personaje.

Nu e tîrziu să-i dăm lui Sartre ce e al lui Sartre: ideea de a se referi la entităţile microscopice îi venise chiar din clipa în care interpreta antiromanul lui Sarraute. Mai mult decît la microfizică, el apelase la microbiologie.

Chiar şi acum Bloch-Michel găseşte în filmele de debut ale lui Jacques Tati primele exemple de « fiinţe fără creier », de « organisme protoplasmice avînd alură omenească », care au ajuns la cea mai reuşită formă cu personajele-obiecte din *L'Année dernière à Marienbad*.[5] Dar atunci are dreptate Robbe-Grillet să interzică adjectivele « animiste şi casnice »[6]. Să le aplici antipersonajului ar fi ca şi cum ai injecta seruri extrase din vieţile noastre unor fiinţe expuse prin firea lucrurilor anofilaxiei atît de horipilante încît sînt de nerecunoscut. În cel mai bun caz am ajunge la excesele stîngace ale vulgarizatorilor fizicii, care au pretenţia că ne pot face să atingem cu mîna ceea ce nu poate fi atins cu mîna şi compară, de pildă, un electron cu bila unui biliard mecanic, pentru a explica cum bombardează ţinta.

Să deducem cîteva predicate care ţin de noţiunea de antipersonaj şi cîteva modalităţi de a fi intrinsece condiţiei sale. Le-a identificat deja Lucien Goldmann, continuînd să bată căile sociologice deschise de Lukács. Noi ne vom mulţumi cu cîteva eşantioane fără pretenţia exhaustivităţii. Izolarea antipersonajelor implică o existenţă a lor, departe de orice schimb intersubiectiv[7], aşa cum rezultă din dialogurile lor bizare, ca de « manual de conversaţie ». O existenţă pauperizată şi fără vlagă şi în raporturile cu lumea obiectivă, pe care ei şi-o impută uneori ca pe o pierdere a capacităţii de contact cu lucrurile: dacă ar ajunge să sufere

[1] Idem p. 12.
[2] Ibidem — p. 72.
[3] Jean Bloch-Michel *Indicativo presente*, trad. it., Milano, 1965, p. 10.
[4] Kenneth W. Ford, op. cit. p. 98.
[5] Bloch-Michel, op. cit. p. 58.
[6] Robbe-Grillet, op. cit.
[7] Enzo Paci, *Indicaţia ştiinţelor*, Milano, 1963, p. 474.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

din această pricină, ar încerca ceea ce Moravia a numit « plictis ». De aceea sînt atinşi şi de incomunicabilitate, adică de neputinţa de a-şi transmite reciproc informaţii sau mesaje în legătură cu ceea ce sînt şi cu ceea ce trăiesc, cu nostalgiile lor recalcitrante, sentimentale sau volitive: numai în mod impropriu, printr-o comparaţie falsă cu psihologia personajului-om, i-ar putea fi atribuită antipersonajului o dureroasă conştiinţă a acestei paralizări. Trebuie adăugată insignifianţa, care derivă din ignorarea sensului şi scopului propriei vieţi, din disproporţia dintre scurtimea şi risipa acestei vieţi şi orice dorinţă de a aduce o contribuţie oarecare la mersul istoriei. Părerea lui Robbe-Grillet este că personajul trăieşte atît cît durează lectura romanului sau proiecţia filmului: dincolo de această limită de timp el încetează, nu numai să acţioneze, ci şi să existe. Şi de data aceasta, romancierul s-a făcut ecoul sentinţei dată de fizician: « cea mai mare parte a particulelor materiale nu trăieşte destul de mult pentru a servi în vreun fel oarecare la edificarea lumii »[1]. Ciudăţenia şi insignifianţa au drept corolar lipsa de autenticitate. Cuvîntul este de uz curent, deşi accepţiunile lui sînt foarte variate. Lukács pune autenticitatea la baza « viziunii tragice », într-un trinom activ cu individul şi moartea. Pentru *Le Nouveau Roman* lipsa de autenticitate este un atribut indispensabil al personajelor şi al celorlalte obiecte. Moravia ia accepţiunea cea mai răspîndită: lipsa de autenticitate este adevărul nesubiectiv, efectul şi simptomul dezacordului dintre faptă şi crezul în ea; mai plastic, este ceea ce încerci în faţa « fiecărei parodii . . . involuntare şi inconştiente »[2]. În sfîrşit, avînd în vedere că particula există pentru noi numai în momentul în care o observăm în condiţii deosebite şi forţate de vizibilitate, timpul şi spaţiul său specifice au valori şi prezintă mutaţii care nu pot fi comparate cîtuşi de puţin cu cele ale timpului şi spaţiului pe care îl trăim; sfidează şi contrazic ceasul, calendarul, topografia, nu acceptă criterii şi unităţi de măsură nici măcar din partea celei mai elastice experienţe a duratei noastre. Şi în cazul de faţă, fizicianul se simte tentat să intervină cu o comparaţie: « Mezonul iute, din punctul său de vedere, trăieşte timpul care i-a fost atribuit tot în acelaşi fel, dar din punctul de vedere al observatorului, a trecut un interval mult mai mare »[3].

Ce amestec are în toate acestea Moravia? Şi totuşi, şi el în *Atenţia* a plătit tributul său parabolei obligatorii, înserînd episodul violent, agresiv al oii care a murit la poalele muntelui Circeu. Apariţia treptată a acelui cadavru uneşte suspiciunea cu tahicardia, asemenea descoperirii corpului delict într-un roman cu crime: de aici, poate, puterea sa de a da naştere la semnificaţii fără echivoc în acel punct al cărţii. Dar Moravia din ultima şi din penultima parte a creaţiei, pare tocmai că îşi însuşeşte, cu o lipsă de prejudecăţi aproape reprobabilă, toate expedientele hotărîtoare ale antiromanului, parcă pentru a demonstra că, împinse pînă la un grad raţional de funcţionalitate, ele obţin efectul contrar. Pentru început, el ia drept cobai antipersonajul, face pe el o cultură din secreţiile cele mai obişnuite, pe care o inoculează apoi în doze aproape mortale protagoniştilor lui: plictisul lui Dino din romanul *Plictisul*, neatenţia, care este premiza şi efectul lipsei de autenticitate, în cazul lui Merighi din *Atenţia*. Acestea fac parte dintre bolile endemice ale noii populaţii a prozei narative şi, pe cît se pare, sînt necruţătoare. În personajele lui Moravia, ele se agaţă zdravăn de prada lor, identificarea ciumatului cu ciuma pare totală, numai că le lasă o miraculoasă posi-

---

[1] Kenneth W. Ford, *op. cit.* p. 71.
[2] A. Moravia, *L'attenzione*, Milano, 1965, p. 9.
[3] Kenneth W. Ford, *op. cit.* p. 81

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bilitate să se dedubleze, fără să se scindeze, să se privească cu ochi lucizi şi sănătoşi, în timp ce se zvîrcolesc sub loviturile morbului: sînt asemenea chirurgilor care îşi fac singuri, în faţa oglinzii, trepanaţia craniului. Este o resursă pentru care sînt poate datori unei intervenţii secrete, paterne, a romancierului: a făcut din ei doi artişti, un pictor şi un scriitor, le-a permis să se transforme în antipersonaje, dar îi şantajează cu ceea ce, personal, pentru el ca artist, este cea mai gravă ameninţare, moartea artei: Dino nu mai pictează, Merighi distruge romanul neautentic scris în legătură cu un episod devenit neautentic. Văzîndu-se contaminaţi de una din bolile secolului, sau deceniului, aceşti protagonişti îşi pun diagnosticul în termeni tehnici şi culturali; în plus, în afara faptului că discută despre semiotică, declară că acceptă aceşti termeni (« plictis », « atenţie », « autenticitate »). Respectul pe care îl avem pentru măiestria lui Moravia ca povestitor, ne îndreptăţeşte să arătăm că nu este un lexicograf la fel de bun.

Ceea ce s-a spus se întîmplă de obicei la începutul romanului. Şi intră în ritmul specific prozei lui Moravia: într-o vreme el începea partida cu portretul personificat al unui viciu sau al unei virtuţi, apoi declanşa criza şi de aici drama. Acum începe cu portretul intelectual, chinuit, protestatar al unui atribut al antipersonajului, încarnîndu-l într-o fiinţă *naturaliter* omenească, de o factură foarte asemănătoare cu a predecesorilor. Dar la momentul crizei nu renunţă: ca să nu poată fi subestimată, propria-i pasiune, fără îndoială inoportună şi indezirabilă, pentru fiica vitregă, Merighi ajunge pînă acolo încît o consideră un incest în toată regula, ca cele despre care citim în miturile de demult, în tragediile greceşti sau în romanele scriitoarei Compton-Burnett. Urmările celor două crize sînt bine cunoscute: în *Plictisul*, pasiunea erotică pentru Cecilia, accesele de gelozie i-ar putea provoca lui Dino tot soiul de suferinţe, dar nu pe aceea de a se plictisi. Iar în *Atenţia*, Merighi, urmărit de spectrul lipsei de autenticitate, ţine un jurnal care, asemenea tuturor « romanelor care urmează să fie scrise » devine un adevărat roman. Dar acest lucru ne interesează deocamdată mai puţin. Esenţialul este că atît criza lui Dino cît şi cea a lui Merighi nu îi priveşte numai direct, ele reprezintă mai curînd două elemente de o oarecare importanţă în cazuistica crizei care ameninţă antipersonajul.

Nu aş fi dispus să subscriu la părerea după care *Plictisul* a dat lovitura de graţie antiromanului, numai pentru că s-ar fi limitat să înşire o dare de seamă şi lista plicticoasă a lucrurilor care plictisesc; de fapt, Moravia a zugrăvit în chip dramatic condiţia omului care suferă de plictis. Atacul este mult mai eficace, pentru că porneşte din interior, şi, ca în insurecţiile bine organizate, pune imediat mîna pe marile centrale ale oraşului, paralizîndu-le şi folosindu-le împotriva adversarului. *Atenţia*, să admitem, calchiază modelul clasic al romanului care « urmează să fie scris » şi mai curînd pe al lui Gide decît pe al lui Pirandello. Să nu uităm că pentru autorii Noului Roman, fiecare operă se naşte sustrăgîndu-se proiectului, autorul trebuind să o simtă ca pe « un roman care urmează să fie scris », chiar dacă ascunde culisele raporturilor sale cu acel organism în creştere şi nu îl acceptă decît ca pe un « roman care se scrie ». Dar romanul romanului, modelul urmat de Moravia în *Atenţia*, a ajuns « în mod pervers la condiţia de parodie », cum spune cu perversitate Sanguinetti[1]. O privire fugară, aruncată pe furiş, trădînd simţul parodiei, cenzurează desigur mişcările romancierului Merighi, cînd se zbate cu « romanul său care urmează să fie scris », aşa cum le cenzura pe cele ale lui Edouard în Les *Faux Monnayeurs* de Gide. Şi unul şi celălalt acuză prea multe derogări de la ideea pe care autorii lor şi-o făcuseră personal, în chip autobiografic,

[1] Edoardo Sanguinetti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, 1965, p. 68.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

despre un adevărat autor. Dar experimental, Merighi deține și cîteva trăsături de personaj de antiroman. Să tragem oare concluzia că, păstrînd proporțiile, *Atenția* este o parodie a antiromanului, așa cum *Don Quijote* putea fi față de romanele cavalerești?

Prin urmare, Moravia a luat poate cu împrumut obiceiuri și moravuri ale noului personaj, a încercat, poate să se întoarcă la cultul personajului-om cînd putea să se convertească, pentru a combate neofiții cu propriile lor argumente. A depășit controversa printr-o renegare.

Scopul acestei lungi și acum concluzive digresiuni, nu era să-i oferim lui Moravia cununa împăratului Iulian. Avînd în vedere însă că, într-o oarecare măsură, au fost numiți zeii, este aproape obligatoriu să amintim că, pentru tînărul Lukács, « romanul era epopeea lumii părăsită de zei, iar psihologia eroului de roman ținea de demonic »[1]. Ce i se poate întîmpla acum într-o lume părăsită și de demon? Între timp, două romane italiene care au tulburat apele anul acesta sînt și două invenții mitologice. E greu de spus cărei lumi, cerești sau telurice, îi aparțin « automatele-autori » din *Mașina mondială* a lui Volponi; este evident că Parise în *Stăpînul* a laicizat mai mult sau mai puțin o demonologie, controlabilă prin arhetipurile cele mai obsedante. Privim cu neîncredere miturile, de acord; avem sisteme raționale care veghează asupra noastră și ne asistă în opera de transformare a lumii. Și hotărît lucru, preferăm garanțiile lor promisiunilor vagi, zgomotoase, de colaborare revoluționară, cu care Noul Roman își face publicitate. Dar anumite valențe ale omului, pe măsură ce el încearcă prin acțiunea colectivă să fie un extrovertit, continuă să caute și să găsească în mit, sau în lucruri similare, substanța pe potrivă cu care să se unească. S-ar putea ca acestea să fie supoziții personale și ca atare în afara temei. În cele de pînă acum voiam numai să constat că poeticele personajului-particulă, ca poetici, prezintă o surprinzătoare și incontestabilă asemănare cu felul actual de a privi, de a studia și de a cerceta lumea. De aici, poate, succesul lor, puțin disproporționat față de validitatea teoretică a formulărilor și de valoarea reală a multor opere care au apărut pînă acum. Lăsînd la o parte teoria, practica ne lasă să intrezărim pericolul unei arcadii a antipersonajului, care este pe punctul de a apărea sau poate că deja a apărut. Și atunci, cui să ne închinăm, dacă nu bătrînului, dar încă vigurosului, harnicului și amabilului personaj-om?

Text postum apărut în revista *Paragone*

În românește de D. CONDREA-DERER

[1] Georg Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. Milano, 1965, p. 150.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

REPERE ȘI ATITUDINI ROMÂNEȘTI

CAMIL PETRESCU

Noua structură...

... Care era pînă la Proust concepţia romancierilor, cam din orice şcoală s-ar fi declarat și oricît de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construire raţionalistă, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întîi omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără coperişuri, distanţele nu există, depărtarea în vreme de asemeni nu. În timp ce pune să-ţi vorbească un personaj, el îţi spune în acelaşi aliniat, unde se găsesc şi celelalte personaje, ce fac, ce gîndesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cît se poate însă şti cu adevărat, cît se poate ghici măcar, aţi văzut şi d-voastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitatea originară.

Ca să evit asemenea grave contradicţii, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întîmplă în cugetele oamenilor nu e decît o singură soluţie: Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gîndesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieşi... Orice aş face eu nu pot descrie decît propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi... Ca o formă de primă aplicaţie iată, acum se înţelege de ce aproape tot (cu unele substituiri originare) *romanul de 16 volume al lui Proust este scris la persoana întîi*...[1] Cu acest lung ocol am scutit de fapt încercări mai mărunte, căci am intrat de-a dreptul în inima viziunii lui Proust. Ne explicăm deci de ce opera lui e constituită oarecum ostentativ ca un lung monolog.

Fireşte se reproduc şi replici de alţi autori, sînt personaje la persoana a treia, se povestesc întîmplări la care oratorul n-a luat parte, dar

---

[1] A se observa de pildă unitatea de acţiune chiar în *Un amour de Swann*, « lungul episod », deşi e povestit mai mult la persoana a treia. Dar aici e doar o hipostaziere în acte străine a naratorului însuşi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

aceste întîmplări sînt date *ca atare*, sînt fixate exterior, în raport cu o conștiință unică. Autorul nu pretinde decît că știe, atît cît știe orice om care trăiește în societate . . . El descrie totul ca în măsura în care e adunat în concret, constituind propria lui experiență, nu cu pretenția de *a reda* o existență obiectivă, ci o existență în funcție de cunoașterea intuitivă a lui . . .

Prin urmare artistul povestește lumea văzută prin el, existînd prin el. Da, la Berlin a fost azi, cum spun ziarele, o manifestație, dar tot ce pot să povestesc e atît cît afirmă ele, constituind din asta un act pur al meu.

Prin urmare, iată, după ocol, ajungem din nou la constatarea că artistul nu poate povesti decît propria sa viziune despre lume. . . E ceea ce face Proust cu hotărîre și luciditate.

Ceea ce dă o voluptate de preț cititorilor lui este tocmai această supremă onestitate de viziune, aplicația de a spune ceea ce e originar în conștiința proprie. Din cauza asta opera lui are o atmosferă de autenticitate halucinantă, nemaiîntîlnită la alt autor. Corolar artistic e unitatea unghiului de privire, ceea ce Robert Curtius numește Perspectivismul lui Proust. . .

Să-mi dați voie să vă dau un mic exemplu din teatru, ca să lămurim și mai mult ce înseamnă acest mare cîștig al *unității de perspectivă* pe seama artei romanului.

Știți că pînă la marii regizori moderni scena de teatru era luminată de jos în sus, de așa-zisa rampă. Un șir de becuri puternice trec scena dintr-o parte într-alta, prin spatele sufleurului, mascate de un abajur adecvat. Ați văzut că înainte de ridicarea cortinei, ca un tiv jos, se aprind luminînd cortina, becurile rampei. La ridicarea acesteia ele dau *de jos în sus* lumina necesară scenei. Ei bine, din pricina aceasta actorii în scenă aveau un aer artificial. . . Căci în realitatea concretă lumina vine pe fereastră sau de la soare, de sus, dacă sîntem în grădină, dar nu din podea. Astfel umbra capului cade pe umăr, umbra corpului cade la picioare, jos. . . La teatru, bărbia și gîtul sînt luminate, iar umbra se proiectează în tavan. . . În afară de faptul că mai luminează și alte becuri din stînga, din dreapta, încît propriu-zis umbră nici nu există în scenă, ci o baie de lumină gălbuie și interferențe de umbre false. . .

De aceea regizorii moderni au stins rampa și luminează acum intens dintr-o singură direcție, prin fereastră, cu reflectoare mascate. Chiar cînd mai ascund ici-colo becuri, caută să păstreze firescul căderii luminii.

Această *unitate de privire* o păstrează de altfel și marii pictori. Un tablou de artă autentică primește lumina dintr-o singură direcție, sau reflectat, și mai mult, lumina se degradează în umbră, în raport cu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

direcţia ei adevărată, cu ora şi locul. Numai începătorii nu ştiu să dea unitate de perspectivă luminii iar tablourile lor au umbrele anapoda.

Mai comice sînt tablourile copiilor şi, evident, ale pictorilor maturi, isteţi, moderni care imită pe copii. Ei cînd desenează şi colorează o casă, fac să i se vadă dintr-o dată trei pereţi, cînd nu toţi patru. Dar cum v-am spus, darul de a vedea astfel îl au mai ales romancierii raţionalişti cu darul ubicuităţii şi al totviziunii. . . Ei nu numai că văd personajul din toate părţile dintr-o dată, dar şi din curte, prin peretele de zid. Ei cred că ştiu şi ceea ce gîndesc alţi oameni, fără ca aceştia să se exprime chiar.

Ca să putem trece mai departe în analiza funcţiei timpului care s-ar putea să fie aplicată sub influenţa lui Bergson, să fixăm acest mare adevăr realizat de Proust. . . Unitatea de perspectivă aminteşte semnificativ celălalt mare cîştig revoluţionar în cultura universală, *perspectiva în pictură*, descoperită de pictorii Renaşterii . . . şi e poate o revoluţie analogă în arta romanului. Cei care fac efortul de a citi pe Proust sfîrşesc prin a deprinde voluptatea acestei unităţi de perspectivă în aşa măsură încît cu foarte mare greutate pot să mai citească vechile romane. . . Artificiozitatea lor, datorită pretenţiilor de a şti tot ce se petrece, oricînd, oricum şi oriunde, de a fi în aceleaşi timp în creierul a cinci persoane care stau de vorbă la un ceai, li se pare celor care au înţeles revoluţia lui Proust cu totul searbădă.

În peste 3.000 de pagini autorul lui *Swann* dă o infinitate de peisaje, de o varietate copleşitoare în imaginea lor, redă o sută de personaje de proporţii vaste, cuprinzînd 50 de ani din viaţa Franţei, dar opera lui are acea autenticitate halucinantă a *unei* existenţe concrete, tocmai pentru că evită cu hotărîre deductivul, farmaceuticul.

Să trecem acum la un alt moment esenţial, la funcţiunea timpului în revoluţia proustiană.

Dar pentru o mai bună înţelegere, mai întîi să facem un nou examen al romanului tip clasic, tip Dickens, să zicem.

Romanul acesta vechi îşi alege, după cum ştiţi, un erou sau doi, care devin axa întregii povestiri. Tot restul e povestit în legătură cu acest erou central, iar personajele celelalte apar ca nişte bifurcaţii, secundare şi ele, de cale ferată desprinse de pe linia dublă principală. . . De la începutul romanului *lumina povestirii* se proiectează asupra unui personaj şi-l întovărăşeşte aşa ca un reflector deasupra capului. Lumea cealaltă nu există decît ca să ne dea, prin conflict, personalitatea eroului. Mai mult, chiar de la început e în genere descris. . . « Avariţia lui Tenet era cunoscută ». etc. etc. Micile variante n-au importanţă, căci nu modifică esenţialul.

De altminteri *canoanele artei* perimate cereau cu stăruinţă *unitatea de acţiune*, tot aşa cum cereau personajele *conturate*, *caractere*. Eroul e crescut

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de mic cu steaua lui în frunte, ca un prinţ moştenitor de situaţii, în roman... În genere creşte şi scade, analog tabloului cunoscut cu roata vieţii, abstractizat.

Dar se înţelege de la sine, această cale *spaţială* nu putea fi urmată de o tehnică a realităţii concrete. Se iveşte astfel o foarte grea problemă de artă, a cărei soluţie însă Proust a găsit-o într-un mod foarte personal şi e ceea ce constitue propriu-zis originalitatea, modalitatea caracteristică a tehnicei proustiene. . . El însuşi o consideră ca o adevărată descoperire şi stăruie mai ales în scrisorile lui către prieteni destul de mult asupra ei. . . Din păcate e şi momentul oarecum mai greu de urmărit din structura proustiană, dar reluînd expunerea directă se poate să ne înlesnească, mai mult decît alte încercări, explicaţia.

Dacă existenţa e pură devenire, dacă e durata ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată *în prezent*, oarecum de vreme ce acesta este termenul ultim al devenirii. Prin urmare obiectul artei ar trebui să se reducă la descrierea conţinutului prezent. Din trecut nu pot lua pentru că procedeul meu ar fi o abstracţie insolită, viitorul e anticipare goală; prezentul, dacă s-ar putea spune aşa, căci nu e oprire, singur îmi oferă preaplinul existenţei absolute, cum precizează metafizica bergsoniană.

Ce va descrie artistul deci? Conţinutul prezent? Adică biroul lui de-acasă, «cogitationele» din clipa aceea? Ar fi simplă fotografie ori altfel analiză fenomenologică. Dacă ar fi să încep un roman, *să zicem în clipa asta*, eu ar trebui să descriu sala, lumea de aci, ce simt şi ceea ce gîndesc[1] . . . Şi apoi să continui pînă am făcut volumul cu tot ce se întîmplă de aci încolo. . . Ceva din acest procedeu a folosit, e drept, un celebru romancier irlandez, una dintre gloriile romanului european de azi, care, în opera lui principală, a înfăţişat o zi din viaţa omului său, notată în toate amănuntele curgătoare ale celor 24 de ore. [. . .]

Deci, conţinutul faptic al conştiinţei, doar în prezentul permanent, nu poate susţine interesul unei opere de artă decît în anume cazuri, foarte rare...

Cu totul de alt merit e soluţia adusă de Proust, preţios originală şi care, de altfel, a fost unul dintre motivele rezistenţei criticilor la început.

În constituţia prezentului ca atare, în fluxul conştiinţei mele, în acea curgere de gînduri, îndoieli, imagini, năzuinţe, afirmaţii, negări absolute, *intră şi amintirile*. Şi pe drept cuvînt, evident. Amintirile nu sînt ceva impersonal, sînt propriile mele amintiri, fac parte din psihicul meu, în clipa în care le am, adică în clipa prezentă. Dacă m-aş lăsa în voia amintirii, acum cînd vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durata pură. . .

---

[1] Textul reproduce o conferinţă a scriitorului (n. red.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aci, tocmai aci, face Proust marea deosebire despre care vorbeam şi asupra căreia insistă atît de mult. Amintirile fac parte din fluxul duratei, dar nu amintirile voluntare, abstrase, ci *numai cele involuntare*.

Memoria voluntară ne dă numai abstracţii. Întreabă cineva: Cît fac 6×8? Automat: Patruzeci şi opt... Cum se numea regele Cretei? Automat: Minos... La ce an s-a urcat pe tron Ştefan cel Mare? Datele acestea nu participă propriu zis la trăirea concretă a conştiinţei mele. Sînt simple abstracţii... Nu se leagă organic mai de nimic decît prin actul prezentării de periferia eului... Această memorie voluntară nu poate să constitue obiectul artei...

Însă cu totul altceva ar fi fost dacă eu aş fi trăit gîndul: Regele Cretei se numea Minos. Îmi aduc aminte cînd am auzit numele acesta... Nu de la un profesor, ci în mod ciudat, de la o fată brună cu care priveam împreună de pe vapor stîncile insulei Prinkipo etc... Tot ce s-a legat de întrebare este memorie involuntară, este trăire concretă. De aci începe obiectul artei.

Romanul meu va trebui să cuprindă lanţul amintirilor mele involuntare... Dar aci se iveşte o altă dificultate. Lanţul amintirilor mele e spontan, nedirijat... El nu urmăreşte un schelet de fapte, o temă... aşa ca o construcţie arhitecturală. În sfîrşit, memoria mea nu funcţionează cînd funcţionează involuntar, după un plan care să coincidă cu regulile învăţate la estetică, ale perfectului roman clasic. Acesta cunoştea o prezentare a personajelor, o îmbogăţire treptată a lor, un început de conflict, o gradaţie în acţiune şi pe urmă culminaţia şi un soi de peroraţie.

Nu e cu putinţă ca memoria noastră involuntară să funcţioneze după asemenea plan, iar o carte cu astfel de schelet şi conţinut, ticluit după jaloane şi reţetă e artificială, falsă... Ce voi face atunci?...

În mod simplu voi lăsa să se desfăşoare fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză şi povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanţă. Dacă îmi lungeşte aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină-două, 30 ori 150. Asta se întîmplă de altfel chiar de cîteva ori cu *À la recherche du temps perdu*. Trebuie să spunem însă din capul locului că o memorie puternică se colorează aşa de intens afectiv, că nu se risipeşte în formale asociaţii de senzaţii. Această simplă asociere, penibilă în pretenţiile ei de artă se întîmplă la James Joyce, nu însă la Proust, unde interesul semnificaţiei dirijează fluxul amintirii. Dar am impresia că atunci cînd Proust teoretizează despre artă, de altfel într-un mod care-l indică şi unul dintre cei mai mari esteticieni ai timpurilor, el nu îşi dădea seama, şi nici nu s-a remarcat de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

atunci, de această funcţiune considerabilă a *afectivului*, în coeziunea indiscutabilă a operei întregi. . . Cimentul operei lui întregi, deşi realizată la deriva memoriei involuntare, e constituit prin tonul afectiv, căci structura afectivă îi călăuzeşte memoria, chiar atunci cînd accentul cade esenţial pe cunoaştere.

Prin urmare cele 3.000 de pagini nu sînt decît instrumente care să ne permită căutarea « timpului pierdut » cu ajutorul memoriei involuntare, singura care ne poate da realitatea concretă.

. . . Revoluţia proustiană care aducea instaurarea concretului, însemna o adevărată abolire a « compoziţiei » clasice, spre derutarea, spre uluirea criticilor împotmoliţi în formele trecutului.

(Fragmente din eseul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, 1935)

G. CĂLINESCU

Efigie a trăitului

. . . Romanul modern studiază omul comun şi face anatomie şi clasificaţie, întemeindu-se exclusiv pe concret şi scoţîndu-şi specimenele din viaţa diurnă. El este genul eminamente prozaic, cel puţin în punctul de plecare, şi care evită eroii legendari şi geniile, lăsaţi pe seama epopeii şi a biografiei. Mi se va spune că totuşi personajele lui Stendhal au calităţi excepţionale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împăraţi şi regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face însă apologia eroului şi nu-l subliniază, şi dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l aşează pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulţime, să fie om ca toţi oamenii, şi de aci, din existenţa comună şi adesea chiar vulgară, desprinde sensurile superioare ale individului. Şi de altminteri, urmărind a cunoaşte omul în toate ipostazele sale, romancierul se străduieşte a defini clasa, a formula psihologia geniului, mentalitatea conducătorului de mulţimi, psihoza mediocrului, unghiul de vedere al aristocratului. Orice distanţă de valoare între indivizi cade, toţi sînt egali între ei ca fenomene umane, şi om de stat, artist, militar, lucrător, femeie, copil, delicvent, psihopat au calitatea comună a realităţii. Desigur că rezultatul ultim al studiului oamenilor nu poate să nu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

documenteze asupra limitelor de jos și celor de sus ale omului. Un bun studiu al naturii nu rămîne niciodată o gratuitate. Romanul este în orice caz o operă de știință, sau cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaștere, metodic şi liniştit ca o disecţie, sau dacă vreţi, pasionat rece, cu nervii supravegheaţi. Ce este pe scurt un roman? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență. [. . .]

. . . S-a pus odată întrebarea asupra « metodei » de adoptat în roman, dacă de pildă trebuie să fim « balzacieni », « stendhalieni », « tolstoieni », « proustieni ». Chestiunea mi se pare cu totul greşită. Romanul aparţine cîmpului artei ca și poezia, unde nimeni nu vrea să fie « eminescian », ori « macedonskian », dorind să rămînă cît mai original. O originalitate formală totală în roman nu-i totuși posibilă și nici nu-i de dorit. Dimpotrivă, o cît mai mare banalitate e o poziţie de lucru mai fertilă. La urma urmelor, așa cum un viitor mare pictor se formează copiind pînze de maeştri sau adoptînd maniera unui meastru, tot astfel un romancier poate afla într-un model care-i convine un chip lesnicios de a-și comunica observaţiile. Ceea ce conferă originalitate unui roman nu este « metoda » ci realismul fundamental. Sînt oameni care văd și alţii care nu văd. Pentru cei din urmă orice metodă nu duce la nimic. Există un dar misterios(care totuși nu-i imposibil să se reverse asupra cui a făcut îndelungi exerciţii) de a intra în inima realului, adică de a descoperi ideea ce definește lumea fenomenală, de a face inteligibilă și vie aparenţa incoerentă pentru alţii, într-un cuvînt de a crea o ficţiune stabilă care să încifreze experienţă. Acest dar este bunul suprem. Sînt artiști care, în vreme ce alţii se învîrtesc spasmodic în jurul trupurilor inerte ale abstracţiunilor, suflă asupra lor și le dă viaţă. Creatorul se semnalează printr-o turburătoare simplitate, printr-o claritate excepţională. Autorul nematurizat vede încîlcit şi caută adîncimea în nori, marea creaţie e elementară ca o sferă de cristal.

Mult dezbătuta problema asupra schematismului este rezolvabilă numai avînd în vedere natura cunoaşterii artistice. Foarte mulţi abhoră schematismul sau ceea ce socotesc astfel, adică în fond ideea ce organizează orice adevărată cunoaștere. Bergsonismul, rău interpretat, a stat la baza acestei repulsii. După bergsoniști, imaginea realităţii e o operaţiune practică de oprire a realităţii în devenirea prin cîteva simboluri convenţionale, care sînt ideile. Viaţa interioară veritabilă rezidă în iraţional. Sau cum zice Paul Valéry:

Leur toile spirituelle
Je la brise et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De aci a ieşit pentru unii comandamentul « trăirii »: « Să realizăm concretul, adică existenţa actuală, în această clipă, și să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există* . . . » Prin urmare, după această teorie, instabilitatea trăită e viaţa, iar ideea o mortăciune. Și e tocmai invers, în roman, care e un mod de a cunoaște. A cunoaşte fără tăieturi din devenire, fără simboluri convenţionale nu e cu putinţă pentru Bergson însuși. Romanul nu e trăitul însuși, ci o efigie a trăitului. Această efigie rămîne o pată misterioasă în lipsa unei idei care să-i dea o figură. Schematismul pur, imaginea apriori a realităţii, e o cifră, instantaneul pur un neant. Creatorul face un compromis între concret şi abstract, între moment şi eternitate, iar rezultatul e acea surprinzătoare viaţă a ficţiunilor. Ca să ai sentimentul unui cal viu nu-i spinteci pieptul spre a-i vedea inima şi aburii vitali (priveliştea aceasta e josnic fizică), ci contempli animalul alergînd. Suprafaţa inteligibilă este aceea care dă impresia de viaţă.

Sînt mulţi acei care sînt dezamăgiţi în faţa simplităţii vieţii, găsind-o superficială și se uimesc de nebulos și necreat. Romanul confuz printr-o rea naştere are mai mulţi admiratori decît romanul solid. Unii îl numesc roman de analiză. Tehniceşte vorbind, un roman de analiză există: acela în care se face aproape exclusiv monografia unui sentiment, eroul fiind numai un pretext pentru introspecţie. În general însă, orice roman trebuie să fie în chip necesar şi analitic, chiar dacă analiza e proiectată în afară, reobiectivată. Un roman care nu solicită, prin concret, gîndirea cititorului şi nu-i descoperă relaţiile intime dintre fenomenele psihice e o imensă anecdotă, ce sfîrşeşte prin a obosi. Ceea ce căutăm în roman e adevărul. Scriitorul nu se exprimă în propoziţii generale, însă subliniază cu roşu toate particularele încărcate de universal. *Madame Bovary* este un roman sintetic şi analitic totdeodată, sintetic fiindcă eroii sînt înscriși la oficiul de stare civilă, analitic pentru că aproape toţi slujesc la studiul plictiselii provinciale. [. . .]

Mai importantă decît limba este în roman compoziţia cu ritmica ei interioară, care comandă şi limbii. Bineînţeles compoziţia nu este un şablon estetic, ea se naşte din natura obiectului.

Mai importantă şi decît compoziţia, adică anterioară ei, este viziunea vie a eroilor. Ideea romanului critic-realist ori critic-socialist nu se poate traduce în concret dacă romancierul nu vede halucinant de clar și corporal pe protagonişti. Din prezenţa lor rezultă restul şi întîi de toate acea aptitudine a preciziei. Foarte mulţi autori încep să scrie fără a avea încă eroii, aşteptîndu-i să pice din nori. Un creator nu se-aşează la masa de scris decît după ce a terminat romanul.

(Fragmente din articolul *Reflecţii mărunte asupra romanului*, 1957)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PROSPECȚIUNI

EDGAR PAPU

Secolul romanului

Numai cu o parțială îndrituire s-a spus că veacul al XIX-lea ar fi fost în literatură epoca romanului. Genul mare al prozei s-a ivit și dinainte, uneori în proporții impunătoare. Pînă atunci se situa el, totuși, doar la un fel de periferie a literaturii. Aceasta în ciuda anumitor excepții răsunătoare ilustrate de unii din cei mai mari scriitori europeni. Privit, însă, în medie, romanul nu se putea măsura, ca prestigiu, cu epopeea, cu tragedia, cu comedia de caracter sau cu expresiile lirice superiore.

Un asemenea tip de proză periferică se mai perpetuează pînă astăzi inclusiv sub diferite numiri: roman foileton, roman senzațional, roman de aventuri, roman polițist etc. Este tot ceea ce intră, din proza epică, în categoria *kitsch*-ului. Cu oarecare aproximație putem spune că într-un asemenea fel se lăsa privit mai înainte și romanul în comparație cu celelalte genuri literare. Fie că se adresa « virtuoșilor » fie « licențioșilor », după diferitele sale poante, acest gen exprima, în oricare din cazuri, concesia pe care arta o făcea unui gust public necultivat și înclinat numai către amuzament. Puținele mari excepții de care am amintit — doar cîteva pe secol — nu schimbă nimic din specificul tabloului trasat mai sus.

Dar chiar și aceste « mari excepții » — să spunem un *Gargantua*, un *Don Quijote*, un *Gulliver* — lăsau impresia, desigur iluzorie dar nu mai puțin pregnantă, a aceluiași dilentantism sau amatorism ca și romanele mediocre ale acelor timpuri. Ele se vedeau lipsite de cunoscuta convenție a rigoarei formale care însoțea creațiile majore ale literaturii mai vechi. Asemenea scrieri insuflau convingerea că autorul a intenționat mai curînd să se amuze pe el însuși, printr-un joc liber, dezlegat de orice obligativitate literară, decît să creeze o operă de artă. Romancierul nu apărea, deci, ca un scriitor profesionist, așa cum ar fi fost autorul de epopei, de tragedii, de diferite forme fixe ale lirismului sau chiar de consemnări istoriografice.

Veacul al XIX-lea, însă, a a asistat și în literatură la o răsturnare fundamentală, echivalentă cu aceea survenită mai spectaculos pe alte planuri. Așa cum Revoluția din 1789 a pus capăt hedonismului care domnea în tot secolul respectiv, tot astfel și marele roman din veacul al XIX-lea a lichidat voluptuosul amuzament — real sau fictiv — sub aparența căruia își concepeau lucrările romancierii de pînă atunci. Genul cel mai nesocotit — acel *tiers état* al literaturii — reușește, astfel, să-și cîștige, pentru prima dată, o nebănuită întîietate.

Romanul — fără a-l mai recunoaște ca atare cînd i se adoptă numai forma cu totul exterioară, gen *Émile* — nu mai este un mijloc de amuzament, « o cuviincioasă trecere de timp », cum spunea Cervantes. El devine acum un obiect serios de studiu, care, concomitent cu știința, urmărește să cucerească noi teritorii « exacte », în aria cunoașterii omenești. Este vorba, deci, de o cotitură decisivă, echivalentă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu o adevărată mutație ontologică în literatură. Faptul se poate verifica prin cele mai proeminente exemple.

Așa, bunăoară, Stendhal caută să experimenteze la cazuri speciale datele furnizate de « fiziologii » din veacul precedent. Balzac își intitulează romanele « studii », iar pe el se numește « doctor în științele sociale ». Flaubert postulează în literatură aceeași impasibilitate și impersonalitate ca și a omului de știință față de obiectul pe care îl studiază în laborator. Zola nutrește prezumția că, pînă la creația sa, romanul a trecut doar prin faza sa mitologică, și că numai el, scriitorul naturalist, folosindu-se de metoda experimentală, îl va ridica la demnitatea de știință. Gogol, printr-un sondaj riguros calculat, dresează o exemplară anchetă socială în rîndul moșierimii ruse. Dostoievski operează cele mai adînci explorări în « subterana » umană. Tolstoi, în *Război și pace*, deschide o nouă și răsturnătoare concepție asupra istoriei. Enumerația se mai poate încă prelungi, indicînd accentuat însemnătatea pe care o capătă genul mare al prozei în veacul al XIX-lea. Nicicînd pînă atunci romanul n-a furnizat atîtea noțiuni gîndirii teoretice: oblomovism, manilovism, bovarism, etc.

Cotitura ivită atît în structura genului cît și în funcțiunea sa, desfășurată pe planul nu numai al literaturii ci și al vieții, nu poate fi pusă la îndoială în contextul epocii. Și totuși, afirmația care susține că veacul al XIX-lea literar ar fi o eră a romanului nu poate fi acreditată decît pe jumătate. De ce oare? Fiindcă această proeminență a genului nu s-a înregistrat decît în trei literaturi: franceză, engleză și rusă. În toate celelalte cadre de cultură existau cel mult romancieri izolați, dar nicidecum o amplă dezvoltare romanescă. Cu aceeași funcțiune — dacă nu chiar superioară celei din veacul trecut — în ordinea cunoașterii obiective, acest gen mare literar a cucerit abia în veacul nostru o adevărată extindere planetară.

Trebuie reținut aici un fapt ieșit din comun. În secolul trecut, și chiar ceva mai tîrziu, în primele decenii ale veacului nostru, se vorbea frecvent de anumite literaturi naționale, inapte pentru cultivarea romanului. Astăzi, însă, s-a putut constata că o asemenea idee rămîne cu totul descoperită. Mai tîrziu, în veacul nostru, literaturile incriminate au aplicat o lovitură decisivă unei asemenea prejudecăți prin cîte o serie strălucită de romane. Faptul ne relevă concludent că acest gen este pretutindeni *posibil*, și chiar pe calea marii expresii de artă. Ne vedem, astfel, îndrumați către o salutară prudență. Ca atare, nici în cazul culturilor mai puțin evoluate, lipsite astăzi de un roman consistent, nu ne-am angaja să lansăm ideea *inaptitudinii*, fiindcă putem fi siguri de o ulterioare infirmare a ei. În veacul nostru romanul se arată a fi un fenomen tot atît de firesc cum a fost, bunăoară, lirismul colectiv și apoi epica versificată în perioada începuturilor tribale.

Cum explicăm acest fenomen care colorează atît de pregnant actualitatea literară? În căutarea unui răspuns mulțumitor am spune că romanul prezintă astăzi una din expresiile necesității stringente de solidaritate umană. Cu cît o comunitate este mai restrînsă cu atît membrii ei se cunosc mai apropiat și legăturile dintre ei se arată mai trainice. Cu cît, dimpotrivă, acea comunitate este mai vast populată —

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în sensul aglomerărilor de metropole moderne — cu atît omul devine mai anonim pentru toţi ceilalţi, iar firele care-l leagă apar slăbite, dacă nu chiar rupte cu totul.

Acea îmbrăţişarea a milioane de suflete, îmbrăţişare visată în *Imnul bucuriei* şi în *Simfonia a IX-a* prezintă o aspiraţie cu atît mai înaltă cu cît o vedem mai greu de atins. Gîndim aceasta în contextul exploziei demografice din veacul nostru, cînd un accentuat *hybris* numeric dificultează puterea umană de distribuire a iubirii între miliarde de semeni. Aceştia nu mai pot apărea — aşa cum se spunea în bună şi veche limbă românească — sub chipul « aproapelui », ci, dimpotrivă, al « departelui », al necunoscutului, al pierdutului în anonimat.

Şi atunci în condiţiile demografice actuale se dă o luptă uriaşă pentru a se compensa dificultatea susmenţionată pe calea unei regăsiri şi restabiliri a legăturilor dintre oameni. Împrejurările date au stîrnit replica tuturor categoriilor de valori care s-au angajat laolaltă în acest efort îndreptat către întărirea şi întreţinerea solidarităţii umane a acelei demult visate « îmbrăţişări de milioane ». Rezultă, astfel, una din feţele cele mai direct vizibile ale umanismului actual. La această încordare dirijată să-i scoată pe oameni din acel reciproc anonimat, în care i-a aruncat faptul aglomerării lor, contribuie actualmente şi concepţiile politice, şi ştiinţa organizaţiei şi filosofia şi disciplinele exacte şi tehnica şi arta. Totul tinde, într-o echilibrare compensatorie, să-i facă a se cunoaşte mai temeinic şi, în ultimă analiză, a se iubi mai temeinic.

Iar literatura beletristică îşi dă şi ea concursul în această vastă dezlănţuire umanistă tocmai printr-o cultivare fără precedent a *romanului*. Trebuie să ne oprim aci cu o scurtă explicaţie. Romanul — cu excepţia celui istoric sau a faimoaselor « vieţi romanţate » de oameni celebri — este expresia literară indicată prin excelenţă să scoată la suprafaţă *cel mai mare coeficient de anonimat uman*. Subgenurile dramatice apar, sub aspectul de faţă, limitate atît în durată cît şi în capacitatea cuprinderii. De aceea, în registru literar, numai romanul poate, prin proporţiile sale, să conlucreze decisiv la una din cele mai arzătoare aspiraţii ale lumii moderne: ieşirea din întunericul anonimatului la lumina contactelor, a intercomunicărilor, a intrărilor în circuitul planetar.

După cum se vede, literatura nu vrea să se dezintegreze din acest gigantic şi generos avînt. Şi ea îl face pe om cunoscut omului, de astă dată prin evocarea a sute şi sute de medii naţionale, sociale, profesionale, familiale, de viaţă lăuntrică şi de orice altă natură. Mai mult, poate, decît reportajul, interviul sau ancheta, romanul a devenit o necesitate a lumii moderne, aproape ca şi lumina electrică. Este cea mai de seamă contribuţie umanistă pe care o dă beletristica actuală. Şi aceasta într-un consens absolut cu cuceririle ştiinţei, îndreptate totodată către crearea unei apropieri între oameni, între oamenii pe care ameninţă să-i despartă unul de altul însuşi excesul înmulţirii speciei.

Aşa se şi explică pretutindeni în veacul nostru profuziunea fără precedent a genului mare de proză. Datele propulsoare de natură socială ne arată, aşadar, că nu secolul al XIX-lea, ci al XX-lea se constituie ca adevărata epocă a romanului în istoria structurilor literare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NICOLAE BALOTĂ

Mutaţii ale romanului

Speciile literare, ca şi cele zoologice, îşi au agonia şi moartea lor. Parodia unei specii anunţă uneori decesul ei. Atunci cînd epopeea medievală şi-a sleit virtualităţile, ea s-a luat pe sine în derîdere. În *Don Quijote*, romanul cavaleresc se autoparodiază şi piere, pentru ca, tot cu *Don Quijote*, romanul modern să ia fiinţă.

Va veni vremea cînd anumite romane, apărute în secolul nostru, de la *Ulysses* şi *Finnegans Wake* la prozele lui Beckett, vor fi privite ca nişte parodii finale ale acestei specii. Dar chiar dacă romanul viitorului va desminţi o asemenea perspectivă eschatologică, un fapt rămîne sigur: la mijlocul secolului al XX-lea, romanul a trecut (şi mai continuă să treacă) printr-o criză care poate fi o criză de creştere ca şi de finală agonie.

Una din ideile forţă ale veacului nostru este fără îndoială aceea a începutului absolut, a înnoirii radicale. O voinţă de a începe *ab ovo*, de a lua totul de la capăt animă o serie de spirite ale timpului. Aproape toate artele şi-au avut în ultimele decenii revoluţionarii şi înnoitorii. Apollinaire, vorbind despre « pictura nouă » cubistă, o prezenta drept o creaţie pură, în opoziţie cu arta imitativă de pînă atunci. Vedea într-însa, cu alte cuvinte, o nouă *geneză*. Intenţionalitatea reînnoitoare îşi face apariţia în creaţia romanescă a secolului nostru. L-am amintit pe Joyce. Dar, cu adevărat, arta romanului — cu toate tentativele de reformă — n-a cunoscut pînă la « noul roman » francez, de la mijlocul secolului nostru, o încercare mai plină de o asemenea intenţionalitate. Reînnoirea înseamnă mai mult decît o reformă. Căci nu mai e vorba doar de o nouă formă a romanului, ci de un nou mod de a exprima noile relaţii între om şi lume.

A *inventa* romanul, a creea noi relaţii între om şi lume, a recrea omul prin noi proiecţii ale romanescului, sînt obiective ce conferă noului romancier răspunderi şi demnităţi demiurgice. Dacă Balzac îşi atribuia privilegiul atotvăzătorului: « Privirea mea e asemenea privirii lui Dumnezeu — spunea el — . . . Nimic nu-mi rămîne ascuns », Robbe-Grillet îşi arogă, în schimb, funcţia atotputernicului creator prin privire şi cuvînt.

Dacă înţelegem prin roman — aşa cum ne învăţau vechile manuale de teorie a literaturii — o specie literară cu caracteristici definite, nu se poate să nu constatăm că, de fapt, categoriile estetice care o regizau altă dată sînt azi întru totul depăşite. Cunoaştem azi romane de foarte multe feluri, dar Romanul, specie bine delimitată, nu mai există. Mai putem vorbi oare azi de existenţa *unui* roman? Diversitatea speciilor şi formelor e atît de mare încît numai comoditatea categoriilor atotîncăpătoare ne face să înglobăm sub aceeaşi denumire *Război şi Pace* de Tolstoi, o povestire de *science-fiction* şi o carte ca *L'Innommable* a lui Sammuel Beckett. Romanul ajunge să fie mai mult decît o specie literară, o întreagă artă cu genurile şi speciile ei. O artă esenţial metamorfică şi exploratoare ce se identifică uneori cu spaţiile toate ale imaginarului în expansiune.

Romanul îşi are izvorul antropologic (nu istoric) într-o carenţă a fiinţei umane. Ca voinţă de evaziune, ficţiunea îndeplineşte o funcţie ek-statică; ea propulsează omul în afara fiinţei sale pe care o consideră neautentică, îngustă, o limită nejustificată. Nu *sîtem* îndeajuns, vrem să *fim* mai mult sau altceva decît sîntem, Fantasio, graţiosul personaj al lui Musset, voia să fie « domnul acela care trece ». Un etern

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bovarism ne îndeamnă să ispitim *alteritatea*. O adevărată antropofagie spirituală stă la originea voluptății pe care ne-o procură participarea la viața romanescă. Pătrundem în intimitatea unor conștiințe străine aspirînd spre o totalitate niciodată atinsă pe de-a-ntregul a ființei noastre. Mai mult chiar decît o amplificare a existenței, romanul oferă accesul la *destin*. Dacă prin roman evadăm dincolo de existența cotidiană, acesta nu e un salt în neant, ci într-un fel de supraexistență care domină existența însăși. Romancierul se presupune a fi un deținător și un revelator al *tainelor* Destinului, iar lectorul participă la revelațiile lui. *Eritis vicut dii* — veți fi asemenea lui Dumnezeu — aceasta era momeala cu care șarpele biblic îi ispitea pe primii locuitori ai paradisului pămîntesc. Știm că Balzac se credea un creator asemenea lui Dumnezeu, iar François Mauriac, în secolul nostru, recunoaște și el că ambiția romancierului de a atinge o plenitudine a cunoașterii, de a deține tainele destinelor, de a crea ființe vii, este — în imagine desigur — o împlinire a promisiunii Seducătorului biblic. Aceasta, bineînțeles, dacă într-adevăr romanul și-ar putea atinge finalitatea secretă: aceea de a se identifica cu o carte a destinelor, dispunînd de viața oamenilor. Romanul dispune însă numai de viața unor ființe fictive. În orice caz, permițînd evaziunea dintr-o existență banală, prin ficțiune, romanul contribuie la o în-ființare a omului. El răspunde, astfel, unei funciare tendințe umane spre o existență plenară (un *a fi* absolut) prin înglobarea altor existențe (un *a avea* total).

Tendința aceasta spre o *în-ființare* prin roman este strîns legată de *nisus-ul* romanesc spre totalitate. Mai mult decît poezia, decît muzica, ori teatrul, creația romanescă este animată de o intenție estetică (un *Kunstwollen*, ca să folosim un termen al esteticii germane vizînd o *artă totală*, o operă literară care înglobează resursele liricii, ale epicii și ale dramei. Această tendință latentă a romanului din toate timpurile este deosebit de manifestă în unele creații contemporane. Roman Jakobson rămîne încă în cadrele schemei aristotelice atunci cînd distinge poezia la persoana întîi singular, ori lirică, de poezia persoanei a treia și a timpului trecut, ori epică (cf. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak)*. În *Poetica*, Aristotel distingea patru genuri literare fundamentale: epopeea, tragedia, comedia și poezia lirică ori « melică ». Dar la Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, eul povestitorului epic nu mai e privit dinafară ca o a treia persoană, nu mai e un eu obiectivat (« das objektivierte Ich ») așa cum pretinde Roman Jakobson. Narațiunea directă a eposului, narațiunea dialogată a dramei și melos-ului liric se întîlnesc în efortul romancierilor amintiți (și nu numai al lor) spre *o artă totală*.

Totalitatea pe care o vizează romanul nu este doar de ordin tehnic-literar; ea nu este doar un transfer al mijloacelor de expresie al tuturor genurilor literare în sfera romanului. Această totalitate implică o utilizare a tuturor mijloacelor de care dispune un *nisus* creator artistic. Astfel modalitățile muzicii, ale picturii, și mai nou ale cinematografiei, au fost preluate de unii romancieri. André Gide avea ambiția unui roman contemporan ca o *Artă a fugii*. Un personaj din romanul lui Aldous Huxley *Contrapunct*, purtător de cuvînt al autorului, își propunea o « muzicalizare a romanului ». Transpunerea tehnicii seriale din muzică în roman, utilizarea comportamentismului cinematografic, a construcțiilor picturale ori arhitectonice, indică veleitatea romanului contemporan de a deveni o artă totală.

Dar acest totalitarism se manifestă și în intenționalitatea romanului de a îmbrățișa totul, de a deveni o *summă*. Într-o epocă în care marile sisteme metafizice apun, în care știința nu mai oferă o imagine unitară și univocă a lumii tocmai prin multiplicarea demersurilor ei, romanul manifestă o propensiune cosmotică. Cosmosul este o unitate și o totalitate. Desigur, încă în secolul trecut, *Comedia umană* a lui Balzac constituia o sumă istoric-documentară, o viziune integrală asupra unei lumi. A constitui un univers a rămas o ambiție dominantă a romanului, de la ciclul naturalist

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

al lui Zola, la romanele-frescă, ciclice, polifonice, din prima jumătate a secolului nostru. Mari edificii prestigioase, uneori greoaie, avînd ambiția să îmbrățișeze sub unghiul unei familii, a unei societăți, un întreg univers. În alt sens, însă, decît în aceste romane-cronici, creația romanescă a unui Joyce, Musil, Faulkner manifestă, în secolul nostru, o tendință cosmotică. Pentru a ne apropia de înțelegerea acesteia, trebuie să aplicăm romanului noțiunea de sistem. Într-o perioadă anterioară dominată de o perspectivă organicist-biologică, romanul ar fi putut fi asemănat cu un organism. Afirmația cea mai elementară, mai generală, pe care o putem face privind unele organisme lingvistic-artistice ca *Bîlciul deșertăciunilor*, *Conștiința lui Zeno* ori *Molloy* este că fiecare din ele alcătuiește cîte un sistem autonom, chiar dacă, asemenea corpurilor cerești, ele fac parte din diverse sisteme mai cuprinzătoare. Romanele contemporane care au trecut prin marea revoluție a formelor, rămîn astfel de sisteme. Dar, pe cînd romanele « tradiționale » erau ordonate în jurul cîte unui nucleu central, sistemul romanului nou nu cunoaște un asemenea centru. După cum fizica nouă a trecut de la înfățișarea unui univers cu un număr determinant de dimensiuni, perceptibil prin simțuri, reductibil la formule bine definite, la un univers al fizicii noi în care principiul indeterminismului joacă un rol important în care coerența și logica se modifică după scara la care se petrec fenomenele, tot astfel romancierul nou propune un univers în expansiune cu *n* dimensiuni, cu coordonate aparent ilogice, un univers care nu e imediat perceptibil ori inteligibil. Aceasta nu înseamnă că romanele noi nu sînt construcții omogene. Cu toată confuzia aparentă, cu toate că se oferă nu ca niște obiecte închise, bine delimitate, și definite prin însuși « cuvîntul » lor, ci ca niște enigme care se cer deslușite, descoperite, romanele acestor scriitori ai veacului, continuă să fie *sisteme*. Sisteme instabile, desigur, amenințate neîncetat de o dublă primejdie. Romancierul trebuie să împace două tendințe contradictorii care rezidă în sistemul noului roman: una spre totala sa descătușare spre infinitatea cosmică a sistemului (și în acest caz îl pîndește haosul anarhic), alta spre totala ordonare interioară a sistemului, spre rigiditate sa schematică (și în acest caz îl pîndește schematismul, tirania șabloanelor). Opere mari ale secolului n-au putut evita impasul haosului (de pildă, monstruos-geniala *Veghe a lui Finnegan*), ori impasul schemei (precum unele texte ale « noului roman » francez, ca de pildă *Degrés* al lui Michel Butor).

Coerența a devenit o valoare esențială a romanului din epoca noastră. Romanul acesta caută mai mult decît obiectivitatea, decît fidelitatea structurilor sale la un referent exterior, coerența interioară a universului romanesc. Joseph Franck (în *Spatial Form in Modern Literature*) analizează modul «poetic» în care se organizează unele romane contemporane. E vorba de o poezie nenarativă, nonepică, de o « autoreflexivitate » a romanului. Desigur, marii romancieri ai veacului trecut cunoșteau prea bine valoarea coerenței. Dar pentru ei aceasta privea, înainte de toate, caracterele, intriga și personajele, adică elementele constitutive ale unui roman «tradițional». Personajele balzaciene sînt «tipuri», tocmai din cauza consecvenței lor la propriul caracter, la propriile vicii și manii dinainte trasate, ca o predestinație a lor. Tolstoi caută coerența lui Karenin și de aceea ni se pare atît de surprinzătoare, de modernă, «conversiunea» momentană a acestuia, la patul soției bolnave. Aceste coerențe prestabilite în opera scriitorilor din secolul trecut și-au dovedit—în bună măsură prin descoperirile psihanalizei, prin influența filozofiei existențialiste—artificialitatea. Romanul heterodox din secolul nostru a căutat să se debaraseze de artificiile, de convențiile secolului trecut, în redarea coerentă a « vieții ». Adevărul psihologic pe care îl revendica pentru sine analiza psihologică clasică, s-a dovedit în mare măsură arbitrară odată cu apariția analizelor inconștientului și a cercetărilor comportamentiste. Iar coerența personajului viu s-a dovedit o convenție alături

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de altele. Tot astfel unele coerenţe ce ţin de adecvarea ficţiunii la realitate. Concepţiile asupra realului s-au modificat, şi de asemeni ideile asupra modalităţii de a ne iluziona, prin imaginaţia artistică, asupra realului.

În această ultimă privinţă, am vrea să încheiem reflecţiile noastre printr-o referire — anecdotică — la Balzac.

Jules Sandeau, prietenul lui Balzac, îi vorbea acestuia într-o zi despre boala surorii sale. Romancierul îl întrerupe impacient: « Bine, bine, dragul meu, dar hai să ne întoarcem la realitate, să vorbim despre Eugénie Grandet ! ».

Printre imaginile lui Balzac care ni-l reprezintă, alături de blocul lui Rodin din care se desprinde, ca dintr-o dură antropogonie, pieptul şi creştetul schimnicului-scriitor, este şi acesta pe care ne-o închipuie cuvintele sale adresate lui Sandeau. Nu era egotismul obişnuit al artistului care se manifestă în fraza lui, nici lipsa de generozitate. N-a preluat el datoriile aceluiaşi prieten Sandeau, cu toate că era şi el dator vîndut? Altceva te izbeşte decît egocentrismul firesc al unui mare orgolios, centrat asupra obsesiilor proprii. Imaginarul, universul ficţiunilor sale era pentru el Realitatea însăşi. Vizionar, lumea văzutelor şi, evident, al celor create prin cuvînt, depăşeau infinit în «realitate» lumea lucrurilor date. Cuvîntul romancierului trimite la altceva decît cuvîntul, dar nu e identic cu acel altceva.

Adevărata « bulimie a realului » n-a cunoscut-o veacul al XIX-lea — cum se afirmă uneori — în măsura în care o cunoaşte secolul XX. Pasiunea cu care spectatorul urmăreşte orice obiect mişcător de pe marele ori micul ecran e mai vorace decît curiozitatea burghezului din veacul trecut, dornic de a se surprinde pe sine în descrierea casei domnului Grandet ori a farmaciei domnului Homais. Realism fotografic nu găseşti la Balzac (care a cunoscut daguerotipul), ci în fotografierea unor momente ale zilei lui Bloom, a obiectelor lui Robbe-Grillet, în stenografierea vorbăriei neautentice la unii « noi-noi romancieri » din jurul revistei *Tel Quel*. Şi apoi, secolul XX (pregătit, desigur, de « romanul experimental » al lui Zola) are, mai mult decît cel precedent, obsesia documentarului. Transmiterea pe viu, « în direct », a evenimentelor (jurnalism, cinema, televiziune) a stîrnit dorinţa romancierilor de a fi cît mai placentari la realitate. Aceasta de la jurnalele de bord ale generaţiei futuriste, prin colajele documentare ale lui Dos Passos, pînă la un fel de *roman-vérité* ce îşi are reprezentanţii în « noul roman » francez. Realismul fotografic ori cinematografic apare odată cu fotografia şi cinematografia. Dar totodată se stîrneşte şi reacţia împotriva acestor neo-realisme. Reacţie ambiguă. Estetica mimesis-ului e contestată de unii romancieri care o aplică, însă, cu o rigoare reînnoită. Pentru a pune în paranteză realul, cred ei, el trebuie devorat. Nu există realism de o mai strictă obedienţă la realul senzorial (şi încă oferit de un singur simţ : văzul) decît antirealismul lui Robbe-Grillet. Privirea e opusă imaginaţiei ; e statuat primatul văzutelor asupra imaginarului. « L'école du regard » n-a putut depăşi estetica imitativ-figurativă, n-a putut constitui o estetică inventiv-nonfigurativă. Desigur, văzul şi viziunea au o rădăcină comună. Dar ochiul rămîne subordonat naturii. Împărţiţi între teama de a părăsi realul şi voinţa de a accede la imaginar, romancierii contemporani cunosc o antinomie a realului şi a non-realului. Nu s-a ajuns decît uneori la înţelegerea faptului că lumea realului şi lumea ficţiunii romaneşti sînt ontologic diverse. Lumea romanului e, înainte de toate, o lume a cuvîntului, o lume nominală. De aici înţelegerea nouă, asprul stil nou al celor mai îndrăzneţi între romancierii timpului nostru, înţelegere întemeiată pe convingerea mai mult ori mai puţin explicită că există o realitate romanescă, după cum există o realitate epică, tragică etc. Această realitate este mai apropiată de lumea cuvîntului decît de cea a realităţii însăşi — cum o afirma Balzac, indirect, în întîmplarea amintită. Dar lumea cuvîntului este şi ea o realitate.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

HELMUT HEISSENBÜTTEL

Ordinea imanentă a formelor narative

(...) În romanul tradiţional nu se narează pur şi simplu ce se întîmplă sau s-ar fi putut întîmpla (chiar şi în cazul unor distorsionări duse la extrem), ci născocirea, construcţia şi forma literară a naraţiunii depind de punctul ori cîmpul de referinţă din care este ea organizată. Dificilă nu este propriu-zis nararea, transpunerea literară a unor evenimente, indiferent de natura acestora (există posibilităţi nemărginite în domeniul reportajelor, rapoartelor, ştirilor stenografiate): dificilă este organizarea materialului de narat. Negarea formelor tradiţionale ale naraţiunii — în legătură cu care dumneavoastră, iubite domnule Vormweg, formulaţi o generalizare justă — se referă la schemele de organizare. Ne aflăm pe un teren nesigur atunci cînd încercăm să descoperim valori exemplare în evenimentul de narat; mai curînd încă sîntem ispitiţi să socotim exemplar neprevăzutul abstrus, aşa cum apare acesta în proza scurtă a lui Helga Novak. În ce priveşte autenticitatea simţirii, care rămînea esenţială pentru povestitori atît de însemnaţi ca Fielding sau Sterne, noi nutrim un scepticism temeinic, considerînd că în fond ea a ajuns pe drept la cea mai joasă treaptă a literaturii de divertisment. În psihologie şi sociologie, ştiinţa este mereu cu un pas înaintea noastră şi nu ştim încă cu exactitate, cum am putea utiliza cunoştinţele acestea în literatură.Perspectiva naraţiunii, autenticitatea sau lipsa de autenticitate a materialului care şi-a găsit expresia literară: iată doi factori care ne fac să ne întrebăm dacă nu cumva alte canale de comunicaţie ne-au depăşit. (...)

Nu cunosc în mod precis cauzele şi prefer deci să spun la modul general că unor anumite forme de societate le corespund anumite forme de naraţiune (organizări ale formelor narative). Ceea ce le uneşte este mai întîi stricta determinare în unicitatea istorică. Asupra acestui lucru ar trebui să cădem de acord, aruncînd în cămara cu vechituri a superstiţiilor formele, valorile şi criteriile imuabile. Negarea actuală a formelor tradiţionale ale naraţiunii ar corespunde astfel, bunăoară, din punct de vedere al determinării istorice, protestelor împotriva unor forme sociale şi a unor practici politice devenite pretutindeni evidente. Ambele forme au în comun şi faptul că pare de la bun început dificil să poţi elabora un model pozitiv concret. (...)

Dacă literatura, şi înainte de toate povestirea şi romanul, aşa cum le cunoaştem încă de la sfîrşitul veacului al XVI-lea, întregesc concepţia despre lume a filozofiei, tinzînd în cele din urmă s-o întreacă, atunci acest lucru nu înseamnă nimic altceva decît o comuniune progresivă, din punct de vedere istoric, între filozofie şi roman.

---

* Helmut Heissenbüttel, născut în 1921 la Wilhelmshaven, este una din figurile marcante ale liricii contemporane din R.F.G. După studii de arhitectură, filologie şi istoria artei la Dresda şi Hamburg, debutează în 1954 (relativ tîrziu, din pricina războiului), cu volumul de poezii *Combinaţii*. Atît acest volum, cît şi cele care urmează — *Topografii* (1956) şi *Texte I—VI* (şase volume de poezie şi proză apărute între 1960—67) — vădesc asimilarea unor influenţe diverse: Ezra Pound, Gottfried Benn, Gertrude Stein, filozofia limbii elaborată de Wittgenstein (pe care poetul l-a avut ca profesor în cursul studiilor). În versuri cerebrale, lapidare şi reci, Heissenbüttel intenţionează să « descrie dicibilul », să obţină şi să formalizeze distilatul experienţei trăite. Preocupat şi de teoria literaturii, publică în 1969 un *Schimb de scrisori asupra romanului* (cu criticul Heinrich Vormweg), în care este cuprins şi fragmentul reprodus mai sus. — Punctul de vedere al unui poet despre roman îşi are, fără îndoială, ineditul său, fapt care ne-a determinat să ne oprim asupra acestui text.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Raportat la Hegel — oricît de cuprinzătoare mai apar și astăzi granițele sistemului său — Dostoievski a pășit pe teritorii încă virgine. În același timp, ceea ce Dostoievski înfățișa din realitate, din experiențe ale realității care urmau abia să mai fie adîncite, putea fi identificat drept ceva existent în afara romanelor lui. Acest lucru mai era posibil, întrucît ceea ce exista în afara limbii mai avea suficientă acoperire filozofică. Dar atunci cînd romanul lui Dostoievski, pentru a rămîne la acest exemplu, a început să submineze acoperirea filozofică a conceptului de realitate, atacînd domenii ale experienței unei realități pînă atunci necunoscute, el a distrus și ceea ce putea fi intuit în afara limbii.

S-a ivit ca atare o formă de narațiune care descrie, ca să spunem așa, orbește, ceea ce devenise de neinterpretat — povestirea scurtă ce-și avea originea în gazetăria americană. Coerența, care face posibilă crearea de forme literare ample, chiar și atunci cînd — în cazul epopeilor determinate teologic — procedează prin însumare, a fost afectată de tendința spre descompunere pe care în mod paradoxal literatura a manifestat-o împotriva obiectului ei însuși. Descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filozofică a ajuns acum la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii însăși, să elaboreze, explorînd posibilitățile imanente ale limbii și să observe ce îi pot acestea oferi. Literatura încearcă astfel să imite ceea ce fac noile canale ale reproducerii tehnice, al căror realism nu este decît o amăgire, și care funcționează eficient numai atunci cînd dau naștere la o halucinație sintetică.

S-ar putea spune că descompunerea acoperirii filozofice a reprezentării extraliterare a contribuit la o interpretare mai riguros științifică a lumii. Într-adevăr, atunci cînd nu ne mai preocupă moșteniri perimate, ne imaginăm realitatea într-un mod științifico-statistic. Literatura are posibilitatea să răspundă la această realitate, romanele se pot referi la ea. Neajunsul provine din faptul că asemenea raportări la știință duc doar la niște puncte de vedere parțiale, în funcție de care limba ar trebui să traseze granițele romanului. Dacă nu acceptă acest lucru, atunci fie că ar trebui să se conformeze unui model prestabilit, ca în diversele specii populare ale romanului polițist, ale science-fiction-ului, ale western-ului ș.a., fie că trebuie să-și creeze el însuși un model pe baza resurselor limbii. Ceea ce nu are acoperire ca imagine extraliterară, ceea ce nu vrea să se dezvăluie, se constituie sub formă de halucinație din resursele și legitatea limbii. Proiecția halucinației reprezintă un reflex provocat de cecitatea simțurilor. Halucinație nu înseamnă în acest caz vis, întrucît raportarea nu se face doar la sine însuși, ci și la lucrurile cognoscibile prin simțuri, la ceea ce ne înconjoară fizicește, la împrejurările în care trăim, inclusiv resemnarea în fața imposibilității de a le schimba sau, dimpotrivă, recunoașterea unor posibile intervenții modificatoare.

Organizarea imanentă a narațiunii ample, a romanului de factură nouă nu presupune lipsa oricăror puncte de reper, ci, dacă am putea-o formula astfel, o revenire. Atunci cînd reprezentarea extraliterară a condiției umane s-a fărîmițat, s-a descompus în imagini caleidoscopice, literatura nu poate să furnizeze în mod nemijlocit imaginea în oglindă. Ea trebuie mai întîi să dezvolte, ca să spun astfel, prin intermediul limbii această imagine. În acest chip, literatura și mai ales forma amplă a narațiunii a căpătat o putere, cum rareori a avut-o înainte. Ceea ce pot imagina cu ajutorul limbii (ceea ce pot halucina din interiorul limbii) este în stare să acopere realitatea. (. . .)

(1969)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JEAN RICARDOU

Critica « vizibilului » și literatura

Dacă, deci, așa cum s-a remarcat de nenumărate ori, literatura ne face să vedem mai bine lumea, ne-o revelează și, într-un cuvînt, o critică, aceasta se întîmplă exact în măsura în care, departe de a oferi un substitut, o imagine, o reprezentare, ea este capabilă, în textualitatea ei, să-i opună un cu totul alt sistem de elemente și de raporturi.

Orice tentativă naturalistă care (în numele unei doctrine a expresiei sau din ipostaza unei fascinate sinteze retrospective) ar vrea să substituie obiectului descris simulacrul unui obiect cotidian, se înșeală de două ori. Ea ignoră pe de-o parte, după cum am văzut, funcția producătoare a literaturii, iar pe de altă parte acest corolar: funcția ei critică.

Astfel, în mod paradoxal, riguros exercitată, descrierea este adversarul cel mai serios al naturalismului. Orice autor ce vrea să suscite iluzia violentă a realității trebuie să restrîngă aptitudinile analizei descriptive. Reducînd totdeauna primejdioasa alegere descriptivă, producătoare și critică, la pura ilustrare a unui sens definit cu claritate în prealabil, Balzac, de exemplu, după cum știm, a izbutit de nenumărate ori aceasta. Iată de ce și-a însușit teoriile lui Gall și Lavater: ele îi îngăduiau, înaintea oricărei descrieri, să determine sensul unui chip. Să ne amintim de portretul lui Michu din *O afacere tenebroasă* [. . .].

Cîndva va trebui să inventariem nenumăratele procedee prin care romancierii sînt adeseori ispitiți să eclipseze și să reducă rolul producător al scriiturii.

Orice dorință de *a opri* în loc literatura, la o dată sau la alta, este un simptom de caducitate. A înălța această inaptitudine la rangul de principiu înseamnă a oferi obscurantismului puterile unei instituții. Criticii restrictive ce se sprijină pe un consum retardatar i se opune o critică retrospectivă, definită prin producția actuală: aceea pe care literatura, în fiecare moment, o exercită asupra literaturii.

Într-o intervenție la Colocviul consacrat problemelor criticii (de la Cerisy), Jean Rousset observa: « Critica lui Proust este o critică de suprapunere a operelor. El întrebuințează, cred, acest termen în legătură cu Hardy. Este, într-adevăr, o metodă extraordinar de fecundă și el e unul dintre primii care o folosesc sistematic. Acum este folosită curent, și chiar de către cei care nu se reclamă de la Proust [. . .]. Numai el a putut să vadă acest lucru; această critică nu e cîtuși de puțin științifică, ea implică intuiția acelui subiect particular care este Proust ». Dar această intuiție, noi știm, nu este inexplicabilă: ea este reversul critic al unuia dintre principiile producătoare din *În căutarea timpului pierdut*. Fiecărei suprapuneri de nivele menită să pună în evidență puncte comune, îi corespunde procedeul metaforei structurale, în care un punct comun face să comunice nivele variate. Proust și-a descoperit intuiția critică în activitatea exercitată asupra textului [. . .].

Prin exercitarea ei, literatura suscită în bibliotecă neîncetate perturbări. Ea duce la îmbătrînirea academismului contemporan. Cum se numesc toți acei mărunți scriitori, monumentali în succesul lor de atunci, despre care Sainte-Beuve a pomenit atît de mult în ale sale « convorbiri », în care nu prea este vorba de Baudelaire? Nu mai știm. Din cauza textelor lui Baudelaire, sînt perimați. Și tocmai printre cărțile pe care glorioasa filozofie aeronautică a lui Saint-Exupéry le-a pus în umbră, trebuie să le căutăm pe cele care sînt pe cale de a-l face uitat. În

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ceea ce privește trecutul, pe de altă parte, sfîșiind ceața culturală, literatura dezvăluie ciudate constelații dimpreună, cu, totdeauna, întunecații lor aștri. Suprarealismul: Sade, Swift, Fourrier, Lichtenberg, Lautréamont, Rimbaud, Brisset, Roussel. «Noul Roman»: Flaubert, Poe, Proust, Joyce, Roussel, Kafka, Borges. «Tel Quel»: Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Roussel, Artaud, Bataille. Numai academismul, prin definiție, ignoră această permanentă re-evaluare. Nu *Iliada* poate să explice romanele *Persoane* sau *Numere*, de exemplu. Ci romanul lui Baudry sau Sollers pot îngădui o nouă lectură a textului lui Homer.

În sfîrșit, ficțiunea, după cum am văzut, are două mobiluri contrarii: unul iluzionist, care tinde să reducă prezența textului, fascinînd cititorul cu întîmplări. Astfel, în Homer este ascunsă necesara succesiune descriptivă sub o întîmplătoare suită de gesturi. Pentru această diversiune, povestirea se vrea mai ales, conform formulei, scriitura unei aventuri. Invers, dacă se hotărăște să descrie o simultaneitate, Flaubert pune în aparență, pură de orice succesiune anecdotică, mișcarea descriptivă însăși. Pentru acest index, povestirea se oferă mai curînd ca aventura unei scriituri. Înțelegem acum că acțiunea critică a literaturii este legată de această lentă, dificilă, primejdioasă emergență. Fără îndoială, nici un text nu este cu adevărat omogen. Dar îi vom putea aprecia rolul în ceea ce privește punerea în evidență a scriiturii refulate, după importanța pe care o acordă diversiunilor sau indexurilor, pe scurt, locului pe care îl ocupă în raport cu conceptul de reprezentare. Din acest punct de vedere, trei tendințe ce se împletesc între ele se manifestă în text, care se poate defini prin cea mai influentă. Iluzionismul reprezentativ de stil balzacian. Tendința către *autoreprezentare* a «Noului Roman», prin care povestirea, și anume prin intensul efect al compoziției în abis, ce răstoarnă funcția reprezentativă, se desemnează de nenumărate ori pe sine. Tentativa de *antireprezentare* practicată de «Tel Quel» și foarte sensibilă în *Persoane* și în *Numere*. Este, de exemplu, violenta înlocuire a personajului prin perfecte persoane gramaticale, rebele la orice apropiere reprezentativă. Semnificatul nu este în acest caz nicidecum refuzat (cum se grăbește să afirme Pingaud), ci doar supus cuvînt cu cuvînt, prin jocul scriiturii, unei permanente critici ce-l împiedică să se coaguleze și să ascundă activitatea care-l alcătuiește. Astfel, în centrul literaturii, scriitura este contestația însăși. Este evident că tocmai această putere critică este sever ocultată în literatura travestită.

Funcția critică (în «*Tel Quel*» — *Théorie d'ensemble* — 1968

În românește de IRINA MAVRODIN

NICOLAE MANOLESCU

Paradoxurile romanului

Despre nici un gen literar nu s-a discutat mai mult decît despre roman; și nici unul nu s-a dovedit la fel de capabil să suporte — fără să se destrame — atîtea interpretări contradictorii, sau chiar paradoxale. Nu-i vorba de a-l defini: în literatură definițiile sfîrșesc aproape totdeauna în paradox. E vorba de a-l

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

aproxima natura, mijloacele și scopurile. Nici asupra datei de naștere nu există un acord. Pentru unii, *Iliada* și *Eneida* sînt romanele celor vechi, pentru alții, întîiul roman sînt *les chansons de geste;* în sfîrșit, pentru o a treia categorie de comentatori, ar fi fără sens să numim roman cărți anterioare secolului XVII. Thibaudet vedea genul, cel puțin în Franța, ca dezvoltîndu-se din marele trunchi epic al cărților de aventură, pe deoparte, și al celor de curte din ciclul breton, pe de altă parte. În pragul epocii moderne, Gasset, afirma dimpotrivă: « Romanul este contrariul genului epic », adică al epopeii, în această din urmă clasă intrînd și scrierile Europei de mijloc invocate de criticul francez. Lukács prelua de la Hegel aceeași idee în *Teoria romanului*. Dar nu e numai atît: prin roman (se susține adesea) își fac loc în literatură viața obișnuită, omul comun, pe scurt, cotidianul; romanul (se susține la fel de des) oferă cititorului — de ieri și de azi — o « mitologie », este o formă aproape populară a imaginației. Ceea ce e curios și greu de elucidat din punct de vedere teoretic e că toate aceste observații se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conține cîteva paradoxuri în înseși premisele ei. A le înlătura ar echivala cu a spulbera genul ca atare, care e paradoxal; a le menține înseamnă a face cu neputință o explicație coerentă. Iar dacă luăm în considerare, dincolo de definiția genului, și evoluția lui, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic operează cu o noțiune de roman proprie, oarecum improvizată, și în orice caz adaptată la producția de romane asupra căreia se aplică în mod obișnuit.

Cum am putea bunăoară să negăm faptul că romanele își au, cum spunea Thibaudet în *Cititorul de romane*, doricul și ionicul lor, împărțindu-se cu alte cuvinte între aventură și eros, împărțindu-și totodată publicul fundamental? Romane ale aventurii, în sens larg, sînt toate acelea care corespund unei imaginații active și virile: romanele sociale și politice, romanele parvenirii și cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. Ele se bizuie pe un ideal de vigoare fizică ori morală și presupun un cititor doritor de mișcare, de acțiune, de luptă. Romanele dragostei sînt « feminine » în măsura în care sînt psihologice, secrete, interioare, preferînd acțiunii sufletul și cuceririi analiza. Analiza e o cancanerie, o formă de bîrfă. De aceea e feminin psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin, George Eliot în *Adam Bede* aparține întîiului tip, așa cum Jane Austen în *Emma* aparține celui de al doilea; între patetismul masculin al lui Turgheniev și realismul feminin al lui Henry James este aceeași deosebire. În aceste condiții, cele două surse indicate de Thibaudet rămîn valabile. Romanul românesc urmează și el o dublă linie. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu, Stancu, Preda sau Ivasiuc ilustrează socialul, fresca, aventura și lupta; prin Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului. În *Prima meditație* despre Don Quijote și apoi în *Gînduri despre roman*, Gasset va face oarecum abstracție de întîia filieră. Romanul modern, va spune el, evoluează de la narațiune la reprezentare și de la subiect la analiză: dă atenție figurilor, personajelor mai degrabă decît tramei. Aventura se mută în interior. « Ideea mea este, prin urmare, aceea că așa numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deși constituie totuși o necesitate mecanică ». Lui Gasset îi displac Balzac și Zola, în genere romanul dinamic al secolului XIX, dar și, ceea ce se înțelege mai greu, Proust însuși ca « ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului ». *În căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de « scheletul, de suportul rigid care asigură tensiunea, semănînd cu o umbrelă fără nervuri de sîrmă ». În acest caz, nu e oare o contradicție să conchizi că « esența romanului este dată de trăirea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pură, de firea personajelor, şi de situaţiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau ambianţa creată de acestea? »

Tot Gasset observă că romanul e « o afirmare estetică a cotidianului », oglindă « a ceasului simplu şi neaureolat de legendă ». Romancierul nu trebuie să caute să ne stîrnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentîndu-ne aventuri insolite; căci, în definitiv, toate orizonturile umane sînt la fel de bogate în semnificaţii. E o iluzie a slujnicei de la tejghea că al ducesei e altfel decît al ei: « A fi ducesă este o formă a cotidianului ca oricare alta ». De aici la teza lui Northrop Frye din *Anatomia criticii* nu e decît un pas: « Cînd viziunea despre lume pe care o oferă mitul — scrie Gasset — este coborîtă de pe tronul din înălţimea căruia stăpînea sufletele de către sora sa duşmană, ştiinţa, epica îşi pierde înfăţişarea religioasă şi o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri ». Eliminarea « mitologiei » din roman e totuna cu eliminarea transcendenţei, cu afirmarea cotidianului. Însă, pe de altă parte, cum să uităm teza, de atîtea ori susţinută, că romanul oferă gustului public tocmai hrana imaginară de care are absolută nevoie, adică o mitologie. Jacques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariţia romanului de dincolo de ocean, de dispariţia vestului sălbatec, a preeriei. Romanul compensează, în imaginaţie, ţara promisă a vestului şi joacă în ochii americanului din ultima sută de ani, exact rolul pe care l-au jucat *Iliada* în ochii vechilor Greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui Arthur în Anglia medievală ori *Cîntecul lui Roland* în Franţa aceleiaşi epoci. Gen demitizator, romanul e şi unul care mitizează. E un instrument de dezvăluire, dar şi o memorie activă. În acest punct, reîntîlnim clasificarea de la care am pornit. Romanul psihologic, feminin, dezvăluie şi analizează; romanul social ne oferă duplicatul imaginar al realului istoric. Avem nevoie probabil şi de unul şi de altul, şi de Holban şi de Rebreanu. Întîiul e o coborîre în arcanele sufletului individual, ale intimităţii, un viol legal; al doilea, e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Ţăranul însetat de pămînt şi îngenunchind spre a-l săruta e la Rebreanu mai puţin un ins istoriceşte adevărat decît un erou, un Roland sau un Arthur, o fiinţă unită mistic cu pămîntul aşa cum e Sinbad marinarul cu oceanul. *Ioana* lui Holban e în schimb femeia reală, înfăţişată cu cruzime în îndoielile ei, dezvăluite fără menajamente de ochiul gelosului. Tradiţia critică românească a vrut ca mai ales întîia linie să fie considerată fundamentală; de aceea, cînd vorbim de roman, noi ne gîndim înainte de toate la Rebreanu. E timpul să remarcăm că şi cea de-a doua linie merită atenţia, fiind la fel de rodnică, şi, într-o măsură, mai aproape de ceea ce s-a întîmplat în romanul modern de după 1930.

Aici se ridică două probleme ce se cuvin măcar enunţate.

Descoperirea lui Slavici şi Rebreanu, în raport cu eforturile prozatorilor din secolul al XIX-lea şi de la începutul secolului XX, a fost aceea a diferenţei dintre povestirea clasică şi roman: diferenţă ce constă în capacitatea romanului de a *tărăgăna* acţiunea. Gasset cita pe Goethe în această privinţă, care spusese într-o scrisoare către Schiller că romanul e genul temporizării. Prozatorul român al secolului XIX are suflare scurtă. Este un epistolier sau un eseist (Negruzzi în *Negru pe alb*, Odobescu, Ghica, Alecsandri, Kogălniceanu). Ardelenii sînt cei care introduc în proză răbdarea tenace. Personajele lor se dezvoltă pe sute de pagini; conflictul e amînat; dezlegarea lăsată în suspensie. Thomas Mann a mărturisit o dată, că vroind să scrie o nuvelă scurtă despre un tînăr ce merge la Davos, s-a pomenit scriind *Muntele vrăjit* din necesitatea de a amîna « soluţia » crizei. Romancierul român — cu puţine excepţii — nu ştie să amîne. Rămîne un nuvelist chiar şi în întreprinderi vaste. Hortensiei Papadat-Bengescu i s-a reproşat

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

la apariția cărților ei caracterul trenant; recitindu-le, ne surprinde dimpotrivă graba, felul rezumativ în care procedează; am dori mai multă stăruință analitică acolo unde (în *Concert*, în *Drumul ascuns)* autoarea se împarte între prea multe subiecte. Dintre contemporani, Marin Preda, G. Bălăiță și N. Breban au stofă de romancieri. Fănuș Neagu, Eugen Barbu, D.R. Popescu sînt structural povestitori. Nuvela e anecdotică, romanul e problematic. Un caz aparte îl înfățișează Al. Ivasiuc și cu el atingem cea de a doua problemă.

Social și psihologic, romanul nostru este rareori și moral. A trecut de la naturalism la psihologism, ocolind moralul. Termenii aceștia nu se disting totdeauna cu claritate și e nevoie să stărui o clipă. Sub raportul problemei, există în roman trei axe posibile pe care se dezvoltă criza. Una este axa existențială, avînd la un capăt psihologismul și la altul moravurile, socialitatea. Această axă se găsește prinsă între altele două, putînd lesne aluneca (cum se și întîmplă adesea) fie spre una, fie spre alta, fie, cu alte cuvinte spre axa morală, fie spre axa estetică. Pe axa morală, dilema este aceea a Binelui ori a Răului. Nu orice romancier psihologist ori social e preocupat de acești factori. În *Ion*, problema este pur existențială, amorală (s-a și spus că Ion e amoral ca individ), în *Pădurea spînzuraților* devine morală, criza lui Apostol Bologa fiind provocată de alegerea între Bine și Rău. Cealaltă axă estetică: G. Călinescu o ilustrează în romanele sale. Sînt romancieri greu de situat. Dostoievski poate fi plasat în același timp pe axa morală și pe cea existențială. Proust e estetic existențial, ca și Holban — sau Hortensia Papadat-Bengescu. Curentele înseși indică unele preferințe. Clasicismul e estetic-moral, romantismul existențial-estetic, barocul aproape numai estetic. G. Călinescu e un baroc. Realismul ori naturalismul sînt existențiale cu deformări, și uneori cu prezența problemei morale, dar în orice caz fără estetizare. Principala deformare pe axa morală este eticismul sau excesul de moral (pe care-l observăm la primii noștri romancieri, Filimon, Agârbiceanu, dar și mai apoi la Galaction, și care constă în confuzia dintre suflet bun și om moral); pe axa estetică, deformarea constă în jocul gratuit, care neagă gravitatea de dragul spectacolului (în *Scrinul negru* și chiar, de n-ar fi ironia, în *Craii* lui Mateiu Caragiale); în fine, pe axa existențială, deformarea e dublă: cazuistica la un capăt, realismul vulgar la celălalt. Revenind la Al. Ivasiuc, el e un cazuist, dar în același timp unul din romancierii noștri contemporani care au pus cu insistență în centrul preocupărilor lor o problemă de conștiință. Chestiunea ar fi dacă o rezolvă în sens etic sau nu. În orice caz, se remarcă la el, ca și la N. Breban sau G. Bălăiță, tentativa de a depăși naturalismul, cu alte cuvinte rezolvarea pur existențială. Psihologismul lui Al. Ivasiuc nu e legat de trăire, ci de cunoaștere; dramele personajelor se explică mai puțin prin contorsiuni sufletești (ca la psihologiștii de dinainte de 1940) și mai mult prin neputința de a găsi un model abstract al acțiunilor lor; intelectualismul lui Holban fiind clădit pe o psihologie, la Al. Ivasiuc psihologismul, aparent, este clădit pe intelectualitate, deci nu pe emoție, ci pe idee. Cred a întrevedea aici un drum nou în romanul românesc, o deschidere a lui spre zone și probleme neabordate anterior. Căci nici naturalismul, nici estetismul nu mi se mai par fertile. Ele încetează de altfel o dată cu epoca individualistă, al cărei apogeu a fost pentru Europa Proust, deși la noi, abia în deceniul al patrulea i s-au putut observa principalele manifestări. Romanul conștiinței (care e la Al. Ivasiuc și un roman politic), romanul construit pe o metafizică și semănînd cu o parabolă a condiției umane (*Lumea în două zile*, *Bunavestire)* în lumina căreia individul apare existențial fracturat și inexplicabil — iată formule noi cu adevărat și despre care vom mai avea prilejul să vorbim.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

N. STEINHARDT

«Viața mea e un roman»: o iluzie a epicei contemporane

Pletora de romane — în mai toate țările — e dovedită și exprimată de cifre deadreptul surprinzătoare. Ea se explică (cel puțin parțial) printr-un dublu considerent: pe de o parte, răspîndirea printre intelectuali și amatorii de cărți în general a convingerii că e o rușine și un scandal pentru orice om cu oarecari pretenții culturale să nu fi publicat măcar un roman în cursul vieții sale; pe de alta, înrădăcinarea ideii că subtitlul « roman » (socotit a conferi exclusiv prestigiul) poate, fără șovăială și fără incorectitudine, fi atribuit unei povestiri în proză, la persoana întîi ori a treia, de-a lungul căreia se narează cîteva întîmplări, se evocă o viață de om ori se însăilează reflecții în legătură cu unele fapte sau pe marginea unui conflict sufletesc.

Ceea ce urma să rezulte din răspîndirea menționatei convingeri și din înrădăcinarea pomenitei idei nu era greu de prevăzut. S-a ajuns curînd la concluzia că aproape orice viață de om e subiect de roman și că, în consecință, țin cu totul de excepție cazurile în care un individ — prigonit în deosebi de banalitate și născut fără de cele mai rudimentare însușiri redacționale — nu ar avea calitatea de a-și scrie și vesti romanul propriei sale vieți.

Romanele autobiografice nu datează desigur de azi ori de ieri. *Poezie și adevăr* a fost scrisă mult înainte ca Pierre de Boisdeffre să fi susținut în cadrul colocviului organizat la Strasbourg în 1970 de Centrul de filologie și literaturi romanice că autobiografia e un mod de reînnoire a romanului, iar *Werther*, evident, nu-i decît prea puțin prelucrata « ficționare » a unor întîmplări foarte reale. *Confesiunile* lui Rousseau nu sînt oare un roman autobiografic? În *Căutarea timpului pierdut* elementele personale nu dețin ele pozițiile strategice și nu-i întreaga vastă operă o anamneză, o destăinuire? Nu-și are tot ciclul girondin al lui Mauriac temeliile înfipte în glia de la Malagar?

Cazul în special analizat de Boisdeffre este cel al lui André Gide; enumerarea și conspectarea principalelor lui opere (de la *Caietele lui André Walter* pînă la *Imoralistul*), serveau drept exemplificare a tezei, dar se făceau referiri și la scriitorii mai recenți ca Jacques Borel, François Nourissier, José Cabanis și Alfred Kern.

Desigur că la Mircea Eliade și Anton Holban distanța de la existent la creat e adeseori minimă, și că opera unui Marin Preda se situează pe linia experienței trăite.

Dar încredințarea că majoritatea covîrșitoare a ființelor omenești e îndrituită s-și comunica prin scris viața, pățaniile și decepțiile e nouă și la aspecte aritmetice crescînde, tinzînd către paroxism. Cine urmărește apariția lucrărilor zise de ficțiune în țările occidentale (mai ales, nu exclusiv) și — folosind atît lectura directă cît și cronicele revistelor ori rezumatele indicatoare — se interesează de conținutul lor, poate lesne constata că numeroase volume trecute la rubrica « romane » nu sînt decît simple (sumare ori extinse) relatări autobiografice cărora le lipsesc pînă și elemente cîtuși de puțin transmisibile ori cît de cît neatone. Visul confuz și abia cu teamă gîndit al bărbaților și femeilor de odinioară — a-și vedea, întrupat în litere de tipar, ceea ce le plăcea a numi extatic, în străfundurile ascunse ale eului și surpînd nebunește zăgazurile modestiei, « romanul vieții mele » — a devenit o realitate curentă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Că asemenea romane apar cu duiumul nu constituie însă de fel proba difuzării genului în sine şi nici creşterea numărului romancierilor în lume. Căci aproape toate aceste publicaţii nu sînt romane şi au putut fi definite astfel numai printr-un abuz, un act de favoare ori un artificiu convenţional. Totul — toată această imensă eroare şi naivă deviere — provine exclusiv din ignorarea noţiunii de roman.

Nu-i deajuns spre a da unui text epic, mai mult sau mai puţin lung, posibilitatea să fie denumit roman ca respectivul text să se prezinte în proză şi să nareze nişte întîmplări însoţite de comentarii metaforice ori ideative. Numele de roman nu-l justifică nici evenimentele cele mai neobişnuite sau chiar senzaţionale. Acestea pot duce la o relatare, la un referat, la o povestire. La un roman parvin doar atunci cînd autorul izbuteşte a le integra — fie ele banale ori ieşite din comun — într-un *complex*. Iar complexul acela tebuie să alcătuiască un *univers*.

Complexitatea şi universul, iată cele două semne distinctive şi diferenţe specifice ale romanului şi tot ele sînt piedicile de care se lovesc mai toate încercările de tip « viaţa mea e un roman » şi le opresc de a obţine în mod prob mult jinduita calificare de « roman ».

Spunînd că orice roman (autentic, ori mai bine zis cinstit) se cuvine să fie un complex, şi să manifeste un univers, nu facem decît să aplicăm şi cazului acestuia regula aplicabilă oricărui *existent*. O ţiglă e un univers. O roată este un univers. O celulă, un atom sînt, evident că sînt universuri. Microscopurile, fotografia, mescalina şi structuralismul au arătat în afară de orice îndoială că obiectele cele mai mărunte sînt organizaţii de particule şi părţi infinit de numeroase, labirinte de intricaţii, corelaţii şi conexiuni. Totodată, gîndirea contemporană a preluat de la Teilhard de Chardin conştiinţa unei alte realităţi: a infinitului complexificării. Se ştia de existenţa infinitului spaţial şi de a celui temporal. Lui Teilhard însă îi revine meritul de a fi atras atenţia asupra celui de-al treilea infinit, întru nimic mai puţin ameţitor decît celelalte: al extraordinarei complicaţii şi complexităţi ce caracterizează starea relaţională dintre părţile componente ale oricărei « unităţi », oricărui sistem şi — pentru a vorbi ca Ştefan Lupaşcu — oricărui sistem de sisteme.

Din dubla certitudine a proprietăţii de a fi un univers, deţinută de orice existent aflător în lume şi a înfinitei complexităţi latentă în orice mod şi orice formă de organizare se pot neîntîrziat deduce învăţăminte şi pentru acele unităţi artistice şi opere literare pretendente la titlul de roman. Simpla autobiografie, chiar şi la un nivel artistic înalt — Goethe, John Stuart Mill, George Moore — nu-i abilitată a se proclama roman, deoarece romancierului îi incumbă întreita datorie de a crea, de a-şi crea: a) un spaţiu propriu, b) o durată (alta decît cea inerentă unei vieţi), c) senzaţia de complexitate, de infinită complexitate pe care o dă orice univers. Un roman este şi el — este neapărat necesar să fie şi el — un univers infinit de complex (şi să evoce o ecuaţie susceptibilă de o pluralitate de soluţii).

Obiecţiunii că orice operă de artă implică o alegere, aşadar limite, aşadar o finitudine, i se răspunde cu eficacitate că universul avut aici în vedere e şi el, ca şi celălalt, al tuturor, un univers arătat de astrofizica şi astromecanica timpului nostru drept finit. Romanul e o finitudine aureolată de infinit. Fireşte că numărul personajelor, scenelor şi întîmplărilor din, bunăoară, *Război şi pace*, *Ulysses*, *Omul fără însuşiri*, *Fraţii Karamazov* ori *Forsyte Saga* este mărginit, însă toate aceste capodopere ale genului produc în chipul cel mai precis şi la cel mai acut grad de intensitate senzaţia de pătrundere într-o lume incontestabil finită, dar şi cu implicaţii, perspective şi arierplanuri atît de vaste, de necifrabile şi de pasibile de alternative şi permutări, încît cititorului nu-i este cu putinţă să nu se afle pus în contact nemijlocit cu infinitul. Aria alternativelor şi soluţiilor diverse înconjură opera de artă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

aşa cum spaţiul cosmic şi cîmpurile electromagnetice prelungesc, amplifică şi încarcă energetic domeniul fiecărui corp ceresc.

« Viaţa mea e un adevărat roman ! » Nu oricare viaţă. Nu ajung aventurile, senzaţiile tari, coincidenţele, miracolele, ele pot duce — valabil — la jurnal, la eseu, la autobiografie, nu fără greş la roman. *Fluturele* lui Henri Charrière — spre a lua un exemplu popular — e o carte pasionantă, însă nu-i decît un discurs, o expunere, un memoriu la persoana întîi. Univers complex, şi deci roman, e o altă carte din aceeaşi categorie de referiri : *Contele de Monte Cristo*. Opera lui Alexandre Dumas nu-i desigur lipsită de scăderi, puerilităţi şi melodramatism. E totuşi, incontestabil şi biruitor, un roman : îl poartă pe cel ce o citeşte într-un univers amalgamat al fanteziei, răzbunării şi atotputerniciei, brusc devenite tot atît de capabile de a făuri şi susţine o lume pe cît sînt axiomele de bază (foarte diferite de ale noastre probabil) ale unei galaxii de care pămîntenii nu ştiu.

Romanele acestea lirice, operă deobicei unică a unei persoane setoase de a se desvălui şi *a se publica*, uneori duioase, alteori crude, deşi pot vădi şi talent şi curiozităţi şi pot şi atrage, nu alcătuiesc universuri purtătoare ale impresiei de complexitate fără sfîrşit, de timp sudat unui spaţiu şi de existenţă autonomă. Căci primul corolar al condiţiilor ce am desprins ca definitorii pentru roman este însuşirea lui de a fi şi de sine stătător. E un spaţiu închis, un univers finit, e tot atît de bine delimitat ca şi o galaxie izolată şi mobilă în cosmos ori ca o celulă învelită în membrana ei selectivă. Poate că *Doamna Bovary* nu dă numaidecît şocul universului şi al complexificării nezăgăzuite, dar cît de puternic se impune din primul moment ca o unitate absolut autogenă, cît de perfect funcţionează pînă la sfîrşit exclusiv pe temeiul principiului retro-acţiunii ! Fără nici o intervenţie din exterior, sigură pe sine, mîndră şi umilă în acelaşi timp. Sprijin de la altcineva — ca şi fiinţele vii — la urma urmelor nu poate aştepta ; tot singură va trebui să-şi rezolve problemele, capul tot de infinite obstacole, greutăţi şi neprevăzute rezultate va trebui să şi-l izbească, hotărîrea decisivă tot singură şi în neîmpărţită răspundere va trebui să o ia. Cu încetul, cititorul va intui şi universalitatea şi complexificarea infinită a capodoperei lui Flaubert, nu din două adultere şi o sinucidere le va extrage — simple evenimente ce-ar fi putut figura în orice carte inspirată de strigătul *viaţa mea e un roman* —, ci din confruntarea sincopatei coexistenţe a cîtorva nearmonioase lumi : lumea nepăsării şi a profitului, reprezentată de amanţii Emmei; lumea prostiei obraznice şi îngîmfate, cea a lui Homais ; lumea dobitociei blînde, a mediocrităţii solide şi cumsecădeniei goale, a lui Charles Bovary ; lumea senină a cunoaşterii şi a împlinirii datoriei, simbolizată de profesorul Larrivière ; lumea nesfîrşitei compasiuni, a inimii zdrobite şi nepărtinitoare a măreţului şi divinului autor : el îşi jertfeşte fiica-eroină în nemanifestatele şi neaparentele chinuri ale unei dureri asemănătoare celei a părintelui gata să-şi dea fiul drept preţ al salvării celor nespus iubiţi şi compătimiţi de el. (Dacă Emma l-ar fi putut întreba pe Flaubert : de ce mă părăseşti ? el i-ar fi răspuns : n-am încotro).

Şi o tot atît de precisă impresie de trecere de la faza exteriorizării pur lirice la un concept de ordine (*id est* orînduire) şi rigoare, la un complex, ulterior tăierii oricărei legături ombilicale cu autorul o dau şi produsele cele mai izbutite ale noului val: *Modificarea* lui Michel Butor, *Gumele* lui Alain Robbe-Grillet, *Planetarium* de Nathalie Sarraute, cărţi articulate, organizate, cu pluralităţi de planuri, rapeluri, fire conducătoare, cărţi raportabile figurilor geometriei plane şi spaţiale, profund şi impresionant evocatoare ale aventurii la care au fost supuse particulele prafului cosmic odată cu înjghebarea corpurilor cereşti : coeziunea, detaşarea, relaţionarea. La Nathalie Sarraute vorbitorul nu e denumit, însă cît de exact conturate sînt caracterele ! La Michel Butor planurile nu se interferează, dar cît de ferm se magnetizează

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

unele pe altele ! La Robbe-Grillet ironia e dusă pînă la capăt — detectivul e asasinul şi totul « se şterge » — dar intriga e condusă ca de la tabloul de comandă al unui mecanism automatizat !

Viaţa mea e o aventură, viaţa mea e interesantă, viaţa mea e o pildă de nedreptate strigătoare la cer, viaţa mea e un simbol al drumului către virtute şi desăvîrşire ori, dimpotrivă, un avertisment usturător pentru cei ce s-ar lăsa ispitiţi de unele porniri, viaţa mea e o dulce idilă ori o sumbră şi cutremurătoare coborîre în abis, viaţa mea e pur şi simplu descrierea unui eşec sau a unei izbînzi la capătul voinţei şi perseverenţei, viaţa mea e oglinda unei neîncetate monotonii ori tabloul unei neîntrerupte succesiuni de hazarduri ori ghinioane, viaţa mea, oricum e pentru mine totul şi ca atare am dreptul să nu port sarcina îndurării ei de unul singur — toate acestea (şi altele multe) sînt argumente cu o validitate greu de contestat pe plan uman, psihic şi sentimental. Pe cel artistic, lucrurile stau altfel şi atît de mult rîvnitul titlu de roman se acordă numai acelor opere, acelor naraţiuni, acelor închegbări epice supuse unor criterii, reguli şi condiţii în general dificile. Desigur, varietatea e de necontestat şi sînt atîtea feluri de romane, toate valabile, fiecare roman s-ar zice că e în contradicţie cu ce s-a făcut mai înainte. Romanele lui Dostoievski nu contraziceau oare sfruntat canoanele literare ale vremii şi metodele predecesorilor săi? Un roman de Vladimir Nabokov, de H.v. Doderer, de Anthony Powell nu aduce deloc aminte de lucrările precedente ale genului. Şi ele însă — cu specificul lor, cu procedeele lor, cu sindromurile lor — aderă la tezele fundamentale în afara cărora pot fi scrise multe cărţi, însă nu romane. Nu o anumită disspunere a materialului, nu o anume gradaţie în prezentarea personajelor ori desfăşurării acţiunii, nu un anume ritm sînt obligatorii ; nu conformitatea cu Balzac, Dickens, Fielding ori Dos Passos dovedeşte ceva, vreo chezăşie, vreo poziţie preferenţială : acestea-s toate amănunte şi depind numai de temperamentul stilistic, de nu chiar de straturile sub cutanate. Esenţa romanului sălăşluieşte în ţesuturi mult mai adînci şi e funcţie de legi de fiinţare şi asamblare din regiuni subterane. Cu acelea vin în fatală contrazicere autorii de explozii strict personale, ce se visează romancieri. Titlul gol[1], da, se învoiesc prea adesea editorii a li-l da, la mijlocul unei coperţi promiţătoare şi calmantă ; realitatea însă, aspră, dreaptă, cu tot regretul li-l refuză. Iar orice intervenţie e inutilă, pentru că de fiecare dată i se cere candidatului să treacă proba de neînlăturat şi de foc, a capacităţii ieşirii din sine. Iar cei mai mulţi dintre convinşii că « viaţa lor e un roman » pe ei înşişi se caută şi se manifestă şi se îndrăgesc în scrierea lor, care-i un imn de autoidolatrie ori un act de personalism debordant. Cu viaţa mea, ca punct de pornire, pot ajunge la un roman ca *David Copperfield*. Mă pot inspira dintr-însa ca Thomas Mann în *Buddenbrooks*. O pot osîndi şi visa altfel ca Stendhal în *Roşu şi negru*. O poţi supune unor mişcări de translaţie şi rotire — în aceiaşi tonalitate dar *amestecînd bine cărţile* — şi rezultă *Brideshead revisited* de Evelyn Waugh.

Filonul personal nu se cere sleit ori respins ci numai întrupat exterior autorului. Pilda romancierilor neconformişti şi netemători ai epocii noastre indică în mai toate cazurile mersul de la tot ce-i mai lăuntric şi mai imponderabil la o asamblare structurată. « Egocentrismul » nu piere, se diversifică, se supune unor reacţii transformatorii, se multiplică, se *alterizează*. (Şi e adevărat de la Proust la R. Abellio şi Witold Gombrowicz).

---

[1] În multe cazuri aşa zisul roman e o nuvelă. Dar categoria nuvelei e considerată inferioară şi se evită cu grijă. Cărţile Françoisei Sagan denumite romane, sînt de fapt (unele din ele) foarte bune nuvele.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dacă însă mă limitez a-mi cînta viaţa şi a o înfăţişa, pot obţine orice altceva (de la o insipidă copie a realităţii la *Apologia pro vita sua* a lui Newman), un roman propriu zis, desigur, nu. Iar dacă mai cuget că e şi o treabă uşoară şi că-i suficient să mă spovedesc în public — mai mult sau mai puţin sincer şi complet — mă înşel amarnic, şi mă amăgesc fără scăpare. Mai degrabă decît « viaţa mea e un roman » pare adevărată o formulare în genul : romanul e un mijloc de a da libertate şi putere unor umbre, unor amintiri, unor vise, percepţii şi dorinţe ; e o tainică sinteză de trăire şi ficţiune în care trăsăturile caracteristice ale oricărei creaţii (şi în primul rînd infinita complexitate şi chemarea la existenţă a unei lumi spaţio-temporale, orînduită, detaşată de generator) ocupă focarele, în vreme ce individualul transfigurat circumscrie elipsa, alimentînd şi intensificînd centrii de emisie.

OVID S. CROHMĂLNICEANU

Poarta romanului contemporan către miraculos

Reflectînd la situaţia romanului astăzi, îmi vine în minte destinul comic al unui personagiu călinescian : Conţescu. Umblă încontinuu vorba că suferă de nenumărate boli grave, şi azi-mîine, îşi dă duhul. Toate buletinele medicale alarmante sînt desminţite însă, rînd pe rînd, de o vitalitate formidabilă, care desfide orice diagnostic ştiinţific. Muribundul (după opinia doctorilor) se dă jos din pat şi (spre stupoarea lor) începe să umble parcă n-ar fi avut nimic, arătînd în plus o teribilă poftă de mîncare. Mai curînd cei care-l pîndeau şi anunţau irevocabilul sfîrşit, iau ei drumul cimitirului, ca nefericitul Gonzalv Ionescu.

Mă întreb, de ce oare se vorbeşte mereu de moartea romanului? Nici un gen literar n-a cunoscut atît de repetate profeţii sinistre, deşi a continuat să dovedească sănătatea cea mai înfloritoare. Aţi auzit prevestindu-se pieirea nuvelei? Dar a poemului în proză? Şi aceasta, deşi în amîndouă cazurile pomenite, producţia ultimelor decenii e foarte firavă. Orice editor din lume va confirma că astăzi se citeşte extrem de puţină poezie. Tirajele volumelor de versuri sînt oriunde (cu rare excepţii) infime. Cine însă cutează să vorbească despre decesul poeziei?

Sîntem constrînşi a recunoaşte că romanul are un statut special în republica literelor. Ca să fiu mai exact ar trebui să spun regatul, deoarece în distincţia aceasta stă — cred — însăşi explicaţia constatării, la care m-am oprit.

Romanul e considerat parvenitul infiltrat într-o societate nobiliară. N-are prea multe acte de lungă ascendenţă ilustră ; şi-a născocit strămoşi în antichitate, corupînd erudiţia genealogică a istoricilor literari — ar spune scîrbit baronul Charlus.

Se evită discret orice discuţie cu privire la dispariţia fabulei, epistolei sau tragediei, chiar dacă, în prezent, ele abia îşi mai ţin sufletul. Sînt specii clasice, aristocratice şi, chiar senilizate, trezesc respectul etichetei de curte. Romanul, intrusul acesta, hrănit de un sînge plebeu, şi cu o popularitate din capul locului compromiţătoare, e tratat absolut altfel.

Citesc în desele diagnoze ale agoniei sale inerente nu numai ură, ci şi invidie. Romanul e milionarul, ajuns la o avere fabuloasă peste noapte ; seamănă cu « Gatsby magnificul » ; toate uşile i se deschid, lumea distinsă face imposibilul ca să-l frecven-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

teze (poeții, dramaturgii, eseiștii, criticii, filozofii scriu romane), dar în spate e clevetit și cercurile scrobite abia așteaptă să audă că a fost lovit de apoplexie. Altfel zis, după legea invidiilor neputincioase, dorințele secrete sînt luate drept realități.

E interesant de văzut și ce i s-a reproșat mai precis, ca « impur », necioplit, romanului? Valéry jura că nu va scrie niciodată vestita propoziție ineptă : « Marchiza ieși la ora cinci », — pentru el « incipit » emblematic al genului.

André Breton relua atacul în *Primul manifest al suprarealismului*: Romanul e o colecție de « momente nule » ale vieții. Printre ele, cita « suprapunerea imaginilor de catalog », « neantul » descripțiilor. Și ca argumentul să șocheze, alegea un exemplu din *Crimă și pedeapsă*. Autorul, prezentînd o cameră, profită de ocazie ca să-i strecoare, cititorului, « cărți poștale, ilustrate » înșirînd cu ghiotura « locuri comune ». Natura « inferioară » a romanului ar consta mai ales în cantitatea sa imensă de materie previzibilă. Ceea ce-i lipsea — după Breton — era îndeosebi « miraculosul », « todeauna frumos », « frumos oricare ar fi » « singurul frumos ».

Cam din aceeași direcție au venit și atacurile reprezentanțiilor « noului roman », în epoca noastră. Cu un secol în urmă — susțineau ei — genul se justifica prin volumul mare de informație istorică, geografică, socială, psihologică, tehnică, jurnalistică, furnizată la lectură. Spus mai brutal, romanul ar fi fost un soi de ziar gros, în ediție duminicală. Dar însăși presa specializată și diferitele discipline științifice, extraordinar dezvoltate, fac astăzi acest lucru cu o rapiditate, precizie și pricepere infinit sporite.

Reîntîlnim, deghizată, vechea părere. Pîinea zilnică a romancierului a constituit-o, ani în șir, o materie impură gazetărească, de colportaj. Se preconiza doar o altă soluție de salvare: « scriitura » ieșită din comun.

Dacă Breton avea dreptate, de ce romanul nu și-ar fi putut depăși « inferioritatea », explorînd tocmai tărîmul miraculosului? Chiar părintele suprarealismului mărturisea în aceleași pagini o admirație fără margini pentru *Călugărul* lui Monk Lewis. Calitatea principală a acestui « roman negru » ar fi fost: « eliberarea personagiilor de orice constrîngere temporală », « părăsirea anecdotei » și, mai cu seamă, « miraculosul », adică « aparițiile », acceptate fără îndoieli critice, ca izvorîte dintr-o logică indiscutabilă. Să notăm două lucruri.

Întîi că « noul roman » a preluat, fără să o declare, aproape tot programul schițat de Breton: « eliberarea personagiilor de orice constrîngere temporală » (pronume fără biografii cu măcar o minimă densitate istorico-socială); « părăsirea anecdotei » (subțierea epicii pînă la anulare), « aparițiile » (posibile oricînd, cîtă vreme întîmplările trec toate sub regimul ipotetic). « Noul roman » a extins însă « descrierea » detestată, încercînd să o împingă către fantastic, exclusiv prin dezantropomorfizare (o lume de obiecte, străine, indiferente, impenetrabile).

În al doilea rînd, practic, miraculosul, cel puțin așa cum îl exemplifica Breton, nu prea a prilit romanului. *Călugărul* a rămas o carte desuetă și a trebuit, la reeditare, să fie « aranjată » de Antonin Artaud, ca să devină lizibilă. Suprarealiștii, cît și-au urmat principiile, n-au excelat în roman. Există firește și excepții, dar ele confirmă regula, întrucît au survenit după abandonarea ortodoxiei curentului: Aragon și Queneau.

Lărgind un pic noțiunea, fantasticul strict sfîrșește prin a exceda în narațiunile de amploare. Ca să fascineze, are nevoie de un eșafodaj solid realist pe care să se sprijine. Romane, în întregime fantastice și cu adevărat bune, nu știu să fi existînd. Poate doar *Golem*-ul lui Meyrinck și încă... Puține, cîte sînt citabile, au o copioasă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

materie de observație și reconstituire a realității banale, cotidiene, la Hoffmann (*Motanul Murr*) sau mai singulară, la Melville (*Moby Dick*).

Practic, problema care se pune este de a reinstaura drepturile imaginației în roman. Cine își reprezintă, din acest punct de vedere, chiar și sumar o evoluție a genului descoperă un fapt surprinzător. Paradoxal, romanul a stat în majoritatea istoriei lui sub semnul imaginației. În antichitate ce atestă altceva *Măgarul de aur*? Și nu un univers al închipuirilor din romanele cavalerești se află la originea nebuniei sublime a Cavalerului Tristei Figuri?

O imaginație frenetică, deslănțuită, stîrnește rîsul enorm, rabelaisian, după cum tot ea permite humorul negru al lui Swift.

Rezistența sensibilității poetice împotriva romanului (fiindcă de ea este vorba, propriu zis, la Valéry ca și la Breton) identifică abuziv genul cu expresia sa « experimentală », « naturalistă ». Căci nu din ambianța descripțiilor de camere sordide se încheagă figura halucinantă a lui Svidrigailov, chiar în *Crimă și Pedeapsă*! Iar planuri secunde, pline de mister, nu lipsesc aproape niciodată la Balzac.

Incluzînd în categoria disprețuită, eventual întreg romanul de observație a realității înconjurătoare, întins pe însăși perioada triumfului său — să o recunoaștem — trebuie adusă o precizare. Pînă și atunci imaginația fără frîu s-a refugiat în formula « populară » a genului la Eugène Sue, Panson du Terrail sau Gustave Le Rouge. Curînd, și-a luat o revanșă răsunătoare și pe planul maximului rafinament literar, prin Joyce, Céline și Kafka.

Astăzi, asistăm la o afirmare și mai marcată a acestei tendințe, dar sub o formă aparte, originală. Pe de o parte romanul « documentar », scos din evenimentul autentic, petrecut aievea, cîștigă o audiență imensă, neavută înainte. Pe de altă parte, imaginarul, sub forma fantasticului propriuzis, nu privind atmosfera, proiecțiile simbolice, sau construcția extravagantă, ci invenția epică efectivă, invadează genul.

Tipul îl poate figura romanul lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*, best-seller incontestibil și totodată o adevărată capodoperă.

Dacă ne uităm bine, băgăm de seamă că nu constituie o apariție izolată. Numeroase alte scrieri, analoage ca structură cu năucitorul epos columbian, imprimă o direcție vizibilă romanului contemporan. Semnele ei cele mai vizibile le-au adus în primul rînd prozatorii sud-americani: Ernesto Sabato, Adolfo Bioy Casares (prietenul lui Borges), Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Julio Cortazar, Manuel Scorza. Dar și în nordul continentului îi descoperim reprezentanți de seamă cum ar fi Thomas Pynchon, John Hawkes, John Barth, James Purdy, Kurt Vonnegut Jr., William Burroughs. Fără multă osteneală le putem adăuga și o serie de noi romancieri europeni: Henry Matthews, Marvyn Peake, Ulrich Becher, Campos de Carvallo, Rezvani. Cîțiva, mai vechi, au chiar anticipat orientarea și mă gîndesc la Queneau, Ernst Jünger, Chesterton, Canetti, Doderer, Gombrowicz, Bulgakov. Și printre autorii noștri, unii ca Fănuș Neagu, D.R. Popescu, George Bălăiță, A. E. Baconsky, Constantin Țoiu, Ștefan Bănulescu au deschis fantasticului porțile epicii lor. E foarte greu, dacă nu imposibil de indentificat toată diversitatea căilor sub care această factură inedită a romanului izbutește să se impună în ultima vreme. Cîteva aspecte ne îngăduie, totuși, să surprindem o anumită înrudire între opere foarte diferite dar legate, oarecum măcar, prin niște note comune.

Bineînțeles, ceea ce izbește din capul locului e intruziunea fantasticului într-o realitate, adeseori rutinieră, fără nici o pregătire prealabilă, ca și cum ar fi vorba de lucruri foarte firești. La Pynchon, vaste și amenințătoare comploturi mondiale, se urzesc îndărătul unor evenimente banale, frivole sau grotești, care trimit, însă, prin coincidențe stranii către o enigmatică inițială « V ». Din cîmpul ocupațiilor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

curente, descindem pe canalele de evacuare a imondiciilor New-York-ului într-o lume subterană, unde mişună aligatori uriaşi; aici, părintele Fairing a reuşit să comunice cu şobolanii, să-i convertească la catolicism şi să întemeieze o parohie. Către sfîrşitul ultimului război, în *Rainbow*, un ofiţer american îşi marchează pe harta Londrei isprăvile erotice; locurile lor corespund straniu cu punctele unde cad bombele V°, anticipîndu-le. Alte relaţii fac să coincidă bizar, cînd comic, cînd apocaliptic, evenimente, aparent fără nici o conexiune.

Tot aşa, după un perete fals, o uşă secretă deschide drumul către reţeaua formidabilei organizaţii secrete a orbilor criminali, stăpîni cruzi şi vicleni pe întregul Buenos Aires, în *Despre eroi şi morminte* de Ernesto Sabato. Într-o zi, la Márquez, o Buendia porneşte să se ridice deasupra solului şi urcă mereu liniştit spre cer, dispărînd complet din roman.

Tulburătoare şi fascinantă e tranziţia directă, senină, care are loc din realitatea imediată, fără obstacole, în fantastic. Ajunşi aici, numai unele lucruri contrazic flagrant obişnuitul; restul păstrează iarăşi o teribilă consistenţă reală. Generalul stat-majorist al lui Constantin Ţoiu din *Galeria cu viţă sălbatică* îşi execută plimbarea neabătută pe traseul ei fix, păşind imperturbabil, cufundat în gînduri şi nepăsător la rafalele vîntului furios.

Aceaşi senzaţie ne-o dă şi *Lumea în două zile* a lui George Bălăiţă. Din universul angelic, pătrundem în acel demonic, printre navetişti, cu o cursă de tren local. Realitatea existenţei diurne rămîne aproape neschimbată în datele ei terne, cutumiere. În locul ceaiului şi cozonacului pufos, conjugal, un chef cu fleici şi şpriţuri la o cîrciumă ordinară; o babă rînjitoare, substituită bătrînului pălărier, amic al familiei ş.a.m.d. Doar nişte corespondenţe, ingenios contrapunctate, disting infernul de paradis. O muscă monstruoasă zboară pe aproape aruncîndu-şi umbra uriaşă asupra fiinţelor şi lucrurilor.

Fantasticul e aceptat ca o dimensiune a realităţii. Vreau să spun că la Pynchon sau Hawkes nu i se atribuie neapărat funcţii simbolice şi nici implicaţii metafizice. Dacă ele par a exista, aceasta îi priveşte pe interpreţi, să le găsească şi să le comenteze. Ba aş spune că autorul păstrează o ironie ascunsă faţă de asemenea inevitabile tentative şi se amuză a le prevedea, după exemplul lui Nabokov *(Foc pal)*, mai cu seamă John Barth *(The Sot-Weed Factor)*, Pynchon *(« V »: The Crying of Lot 49)*. John Hawkes *(Portocalele sîngerii)* Italo Calvino *(Oraşele invizibile)* sau Bioy Casares *(Visul eroilor)*.

Romancierii citaţi seamănă, ca băieţelul din basme, pietre albe pe drumul spre casa căpcăunului. Dar în joacă, fără o raţiune practică, şi multe drumuri nu duc nicăieri. Plăcerea exerciţiului acestuia ludic se regăseşte la Bălăiţă, dăruind farmecul principal romanului său.

Alţii sînt mai gravi. Lasă fantasticului acceptat rolul de premoniţiune vagă, ca Márquez sau Vonnegut Jr. . Cam aşa, am impresia că e tentat să procedeze, la noi, C. Ţoiu şi D.R. Popescu.

Disting apoi o tentativă de recuperare a atracţiei neprevăzutului şi misterului din « romanul popular », iarăşi pe calea fantasticului, admis ca atare. E cazul lui Sabato în *Despre eroi şi morminte* şi *Îngerul tenebrelor*, unde spionajul permanent şi teroarea exercitată de orbi amintesc intrigile scelerate ale iezuiţilor sau bancherilor la Eugène Sue *(Jidovul rătăcitor)* ori Le Rouge *(Conspiraţia miliardarilor)*. O anume ingenuitate sufletească a cititorului ajunge să fie resatisfăcută astfel, sub o formă evoluată, corespunzătoare experienţei vremurilor noastre.

Există şi o imbricaţie de fantastic folcloric, prin practici magice şi credinţe ancestrale, perpetuate într-o realitate prezentă. Aşa ceva face Asturias în *Vinerea Durerilor*, Alejo Carpentier în *Concert baroc*, Manuel Scorza în *Garabombo*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

invizibilul. Romanul devine o clădire modernă pe care a năpădit-o jungla. Copaci gigantici își împing brațe incredibil răsucite prin ferestre, îmbrățișînd zidurile. Liane atîrnă de-a curmezișul încăperilor, barează ușile. Maimuțe și papagali multicolori țipă din frunzișul cotropitor și se amestecă în dialogurile oamenilor.

Darul să surprindă astfel de țesuturi uluitoare ale vieții pare să-l aibă, printre prozatorii noștri, în special Fănuș Neagu și Ștefan Bănulescu.

E curios cum tocmai detractorii moderni ai romanului n-au văzut că în chiar argutiile lor rechizitoriale se aflau sugestii dintre cele mai fertile pentru dezvoltarea lui viitoare.

« Marchiza ieși la ora cinci ». E exact propoziția care pregătește printr-o deviere ușoară, lunecătoare, trecerea epică fericită în fabulosul modern, credibil. « Ieși la ora cinci fix, faetonul ei dădu colțul și acolo, nu mai găsi nici o stradă. Era un deșert fără sfîrșit, acoperit cu nisip roșcat, care scînteia sub lumina sîngeroasă a asfințitului ».

Breton însuși pusese sub incriminările sale aduse romanului lipsit de miraculos, următoarea notă profetică, destinată să-l dezmintă astăzi: « Ceea ce e admirabil în fantastic e că nu mai există fantastic; există doar realul ».

IRINA MAVRODIN

Lectura intertextuală și romanul de mîine

Există întrebări mai importante decît răspunsurile ce li s-ar putea da. Mai semnificative. În cazul unei întrebări ca aceasta: « Încotro se îndreaptă romanul? » (sau literatura, sau arta), important apare faptul că ne-o punem, accentul cade pe interogație, ne oprim pe ea, răspunsul este într-un anume sens de prisos, deja dat prin operele create, sau imposibil (imposibil de formulat altfel decît ca sumă de probabilități cu neputință de verificat în afara unei practici literare ce urmează abia a se produce în viitor, sau ca răspuns unidimensional prea sigur de sine și, prin chiar aceasta, suspect).

Ne oprim pe întrebare, devenim prizonierii ei, pentru că ea cuprinde un răspuns implicit, răspuns nesatisfăcător în generalitatea lui și totodată satisfăcător în simplitatea lui de adevăr elementar ce triumfă împotriva oricărui argument (deși nu și împotriva oricărei mentalități), cel cu care ne situăm pe un teren sigur, terenul legității istorice: istoria literaturii, a artei arată că fiecare perioadă istorică și-a creat cu necesitate propriile-i forme artistice, că arta de astăzi nu mai poate fi aceeași cu cea de ieri (dacă nu vrea să fie doar o pastișă a acesteia, o prelungire epigonică a ei), după cum arta de mîine, în virtutea a tot ceea ce știm despre un îndelung șir de forme ce s-au succedat cu începere de la primele manifestări ale artei preistorice, nu poate să mai fie aceeași cu cea de astăzi. Însăși întrebarea: « Încotro se îndreaptă romanul? », pe care critica și-o pune cu tot mai multă insistență în ultimele decenii, înseamnă deci constatarea unei realități asupra căreia, cel puțin din partea acelora ce-și pun întrebarea, există unanimitate de vederi:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

romanul se îndreaptă către altceva, devine *altceva*. În legătură cu acest altceva părerile pot fi foarte diferite, dar esențial este consensul asupra devenirii romanului, asupra transformării lui.

Neutră, de o neutralitate constructivă şi stenică, dacă este pusă din perspectiva istoricului literar, a acelui istoric literar ce înţelege istoria literaturii ca devenire a formelor literare, pe deplin acordată cu devenirea formelor sociale, a tuturor formelor de manifestare a umanului, întrebarea poate căpăta o coloratură sumbră cînd este pusă de o parte din avangarda criticii (ce reia, invocîndu-l chiar, deși justificîndu-l altfel, vechiul punct de vedere al lui Hegel asupra « morții artei »: literatura, romanul se îndreaptă spre « propria-i esență », adică spre « tăcere »). Tonul ei este sceptic, iritat sau mustrător didactic (romanul secolului nostru trece printr-o « criză »; soluția: întoarcerea la formula romanului din secolul trecut) atunci cînd vine din partea adepților unor poziții conservatoare, ce nu pot depăşi mitul romanului secolului al XIX-lea, şi care nu vor să accepte evidența că orice formă de imobilism este una de epigonism, și că acesta, oricît de bine deghizat, tocmai pentru că manifestă o inaderență la prezent, constituie nu salvgardarea unei tradiţii, ci trădarea ei.

Dar dacă *un* răspuns la întrebarea « încotro se îndreaptă romanul? » comportă un risc pe care criticul poate să accepte dar poate şi să refuze a-l asuma, dacă *mai multe* răspunsuri pot fi un mod de a eluda o întrebare ce, simplu formulată, pare a impune un răspuns la fel de simplu (nu simplist), poate că există o altă cale de a o aborda, şi anume tocmai pe latura firescului ei, a unui firesc ce apare atît de legitimat încît ocultează însuşi faptul că ne punem această întrebare. Și-au pus-o şi alte epoci? Nu. Sau poate că da? Dar altminteri. La modul inocent, adică implicit, în care şi-au pus-o totdeauna creatorii scriindu-şi opera, şi criticii interpretînd-o. « Conştiinţa vinovată » (cf. conceptul de « mauvaise conscience » utilizat de Sartre, Barthes etc., în care aceştia văd un simptom ce marchează o « ruptură » în scriitura burgheză occidentală) a romancierului modern este tocmai ieşirea literaturii din acea inocenţă, trecerea ei în orgolioasa, ambiţioasa stare ce aspiră la cunoaşterea de sine, stare dedublată, scindată, deci « nefericită », ale cărei prime vizibile manifestări, în Franţa cel puţin, ar apare odată cu Stendhal şi, mai ales, cu Flaubert.

Aici se impune să precizăm că nu trebuie confundat acest extraordinar efort al creaţiei literare moderne de autodefinire, de delimitare a sa în raport cu alte tipuri de creaţie umană, tentativa ei de a-şi descoperi statutul ontologic, cu efortul laborios, şi în alt fel sublim, al scriitorului de tip « tradiţional », ce lupta cu materia rezistentă oferită de realitate, pe care el simţea imperioasa nevoie de a o « transpune » în carte, căutînd « formele cele mai adecvate ce ar exprima-o ». Nu munca îndîrjită asupra paginii, « căutările stilistice », « formale », literatura de virtuozitate artizanală, de trudnică « cizelare » a fiecărui cuvînt, sau chiar cea concepută ca « experiment » intră aici în discuţie: toate acestea au existat dintotdeauna, făcînd dintotdeauna parte din însăşi condiţia literaturii şi a scriitorului. Dar la acest nivel conştiinţa artistică este identică cu sine, nu se revarsă, spre a spune astfel, peste propriile-i limite, autoînglobîndu-se, într-un proces de autocontemplare.

Mulţi scriitori de seamă, şi nepreţuitele lor *Jurnale* stau mărturie, ne spun, în formulări ce aproape coincid, că talentul (ca şi bunul simţ) aparţine tuturor, dar că individul talentat devine scriitor abia cînd se desparte de talentul său. Afirmaţie şocantă la prima vedere dar care, după ce este înţeleasă printr-o mai intimă apropiere de actul creator, ne apare strălucind de lumina unui adevăr elementar: pe măsură ce această treptată « despărţire » se produce, are loc formarea, tot

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mai puternic structurată, a conştiinţei creatoare. Dintr-un diletant ce îşi exercită spontan (ceea ce aici înseamnă fără simţămîntul unei răspunderi) « darul » cu care a fost înzestrat, se modifică în cel ce începe să ştie că pentru a spune acel ceva ce vorbeşte în el şi se cere spus (cu o şansă de a deveni al tuturor), trebuie să se supună unei legi şi unei discipline pe care nimeni nu i le impune şi pe care şi le inventează singur.

Dar nici la acest proces de formare, de « maturizare » a conştiinţei artistice nu ne-am referit vorbind de « conştiinţa vinovată », « nefericită » (care, din perspectiva obiectivă a istoriei literare este o conştiinţă « fericită », căci prin ea se produce o evoluţie istoric necesară) a romancierului, datorită căreia s-au produs « metamorfozele » spectaculoase ale romanului modern.

Această conştiinţă nu se « desparte » numai de « talent », ea se « desparte » de literatura însăşi (în acest context termenul de literatură alunecă spre utilizarea lui între ghilimele). Verlaine, aparent încă atît de tradiţionalul Verlaine, făcuse deja această descoperire (« Et tout le reste est littérature »). A fi scriitor, pentru această conştiinţă modernă, înseamnă a scrie « împotriva » « literaturii » (ceea ce presupune cunoaşterea profundă a literaturii), adică altfel decît s-a mai scris (marii scriitori au luptat totdeauna tocmai *împotriva* modelelor care au exercitat cea mai mare fascinaţie asupra lor, creîndu-şi astfel şansa de a deveni modele la rîndul lor).

Or, noi credem că această conştiinţă plină de iubire şi de « ură » faţă de literatură a romancierului modern, ce l-a contaminat şi pe criticul, pe cititorul său, este cea care pune întrebarea: « Încotro se îndreaptă romanul? ». Întrebare încărcată de temere dar şi de speranţă, a unei conştiinţe ce este ţinută să-şi răspundă sieşi, deci răspunzătoare (adică responsabilă) şi nu numai interogativă, conştiinţă ce iubeşte şi totodată refuză literatura, refuz ce nu este decît cealaltă faţă a iubirii ei totale, absolute, pentru literatură, voinţă de a contribui (într-un mod propriu: iată în ce constă « refuzul », condiţia necesară pentru existenţa contribuţiei) la facerea Literaturii.

Dar cum de o atare întrebare, ce pune în discuţie nu numai statutul literaturii, al romanului, putinţa şi şansele sale de a-şi supravieţui, întrebare niciodată astfel gîndită de către alte epoci, este posibilă?

Ea este posibilă pentru că, în epoca noastră, pentru prima oară, literatura este gîndită ca un tot (nu numai cantitativ, ci şi temporal, în trecutul, prezentul şi *viitorul ei*), ale cărui părţi sînt într-o absolută dependenţă funcţională unele faţă de celelalte. « Biblioteca » universală a lui Borges a devenit pentru fiecare scriitor o realitate în fiecare clipă redescoperită prin însăşi exercitarea practicii scriiturii. A te întreba încotro te îndrepţi înseamnă a şti, sau a încerca să ştii de unde vii. Or, nu poţi şti de unde vii, pentru a şti încotro te duci, decît ştiind unde te afli şi ce eşti în prezent.

Lectura « intertextuală », această comunicare—ce străbate în toate sensurile cîmpul spaţio-temporal unic al literaturii—între cărţile tuturor epocilor şi tuturor popoarelor, ce şterge frontierele dintre « genuri » şi aboleşte supremaţia unei anume forme literare, iată o soluţie găsită de gîndirea teoretică a epocii noastre (care în toate sectoarele activităţii umane cunoaşte instituirea acestui principiu al totalităţii integratoare şi al interdependenţei părţilor faţă de întreg), cale spre un răspuns posibil la întrebarea noastră.

Prin abordarea intertextuală nu numai că scriitorii « clasici » devin « contemporanii noştri », dar—şi afirmaţia, ce-i aparţine tot lui Borges, nu-i o simplă butadă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ci expresia unui adevăr profund — scriitorii moderni devin, conform acestei dialectici a intertextualității ce se sustrage criteriului cronologic rămînînd totodată riguros condiționată de cel istoric (*fiecare epocă* îi citește altfel pe « clasici »), *precursori* ai scriitorilor ce i-au precedat.

Jurnalele multor scriitori ne mai împărtășesc o experiență ce poate interesa discuția noastră: înainte de a fi cartea, a fost lectura. Cititor înainte de a fi fost scriitor, scriitorul modern exercită, scriindu-și cartea, uneori cu o foarte acută conștiință a faptului, o lectură intertextuală, funcție opresivă și constructivă totodată (conform dialecticii mai sus arătate: el lucrează « împotriva » literaturii tocmai pentru a lucra *pentru* ea). Pentru conștiința literară modernă dotată cu această dimensiune a intertextualității, excelența, ce pare de nedepășit, a tradiției, literatura, ca limbaj preexistent, dat în care scriitorul se simte prins, din care nu știe niciodată dacă a evadat, rămînîndu-i totodată fidel în principiul lui, devin astfel, din forțe paralizante, forțe motrice, stimulatoare. Silindu-l pe scriitor la o decisivă confruntare cu sine prin intermediul unei încărcături multimilenare de cultură, lectura intertextuală are pentru acesta o funcție de autorevelare, de autosituare ce, în planul scriiturii moderne, se traduce prin funcția autoreflexivă, autoreferențială a acesteia.

Trebuie să fim limpezi: chestiunea lecturii intertextuale nu se pune în termenii culturii sau ai inculturii individului creator. Evident, o conștiință creatoare saturată de lecturi constituie condiția necesară dar nu și suficientă a gîndirii intertextuale. Au existat epoci în care creatorii au excelat prin erudiție, dar care, negîndind literatura dinamic (ca pe un șir de forme în devenire, condiționate istoric atît în producerea cît și în devenirea lor), ci static (o activitate exercitată în conformitate cu o sumă de norme și reguli fixe), nu puteau să o gîndească decît compartimentat, fiecare operă comportînd *in sine*, și nu în relație cu alte opere, o interpretare unică (= cea mai proprie).

Stabilirea « influențelor », asociațiile erudite nu numai că nu au nici o legătură cu lectura intertextuală, dar chiar îi sînt opuse, în sensul că ele consacră tocmai compartimentarea literaturii în entități autonome, imobile, ce, în anumite situații controlabile, măsurabile pe baza unor foarte pozitive date de istorie literară, stabilesc o comunicare univocă și, aproape totdeauna, de sens unic.

În teoria literară modernă, problema « influențelor » se pune în cu totul alți termeni. De aceea, credem, șansele de a da răspunsul la întrebarea « încotro se îndreaptă romanul? » nu de tentativa de a stabili asemenea influențe ne sînt date.

Înlănțuit printr-o interdependență ineluctabilă între precursorii săi de ieri și « precursorii » săi de mîine, iată poziția obiectivă și totodată imprevizibilă (un element de hazard, care este aici subiectivitatea creatoare, putînd oricînd ordona jocul într-un mod neașteptat) în care se află romanul actual, într-un secol care, în ciuda unor voci alarmate, excelează printr-o strălucită producție romanescă. Dacă Flaubert sau Stendhal ar fi știut cum le va fi citit romanul astăzi, ei ar fi știut cum va fi romanul de azi, ei ar fi scris romanul de azi. Tot astfel am putea spune că dacă romancierul de astăzi ar ști cum îi va fi citit romanul într-un viitor surprins la acea limită ideală cînd față de o operă a trecutului distanța devine mijloc de apropiere, el ar ști cum este acel roman, el ar scrie acum acel roman.

Dar, urmînd logica lecturii intertextuale, putem spune că Stendhal, Flaubert, citiți astăzi, scriu romanul de azi, și că romanul epocii noastre, în operele lui cele mai importante altminteri citite de romancierul de mîine, este romanul de mîine.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BERNARD BERGONZI

Încotro se îndreaptă romanul

Pe măsură ce ne apropiem de sfîrşitul secolului, se conturează tot mai mult un sentiment de îndoială cu privire la fertilitatea temelor care s-au impus în romanul englez din ultimii douăzeci de ani. Fireşte, nici postulatul englez după care romanul *există* pur şi simplu, aşa cum a existat din totdeauna şi va continua să existe, nu mai poate fi acceptat cu unanimitatea fără rezerve de pînă acum. Apare, deci, inevitabilă reconsiderarea statutului peren al romanului ca formă literară. Sînt cunoscute eforturile unui mare număr de scriitori americani pentru reînnoirea conceptului de roman. Deşi soluţiile lor nu sînt uşor asimilate de proza engleză contemporană, în Anglia deceniului trecut se întrezăresc totuşi anumite tendinţe de depăşire a canoanelor romanului tradiţional.

. . . Tradiţia introdusă de realismul secolului al XIX-lea, în care îşi are rădăcinile o bună parte din dezvoltarea romanului englez contemporan, se baza pe statornicia relativă a trei sfere distincte: conceptul de realitate; natura formei romaneşti şi tipul de relaţii previzibile ce se puteau stabili între ele (. . .)

Procedeul « naratorului indiscret » ridică, e adevărat, anumite probleme teoretice, de loc neglijabile, la care voi reveni ulterior, dar, aşa cum a fost practicat în cele mai importante romane ale secolului al XIX-lea, acest procedeu nu afecta convenţia realităţii şi nici pe cea a formei romaneşti. Nu încape îndoială, că mulţi romancieri şi critici ai secolului al XX-lea nu mai recunosc această convenţie dovadă opiniile lui Robbe-Grillet sau Moravia, Hawkes sau Barth. Cu toate acestea, dacă deplasăm cercetarea, investigînd nu progresiunea începută odată cu momentul de glorie al realismului european, ci — retrospectiv — originile romanului, găsim aceeaşi nesiguranţă cu privire la esenţa formei narative, cu privire la puterea ei de a comunica realitatea, şi aceasta în pofida faptului că ea nu este neapărat însoţită de scepticismul epistemologic referitor la natura experienţei comune, acea atitudine care astăzi furnizează o adevărată *raison d'être* unui scriitor ca Robbe-Grillet. Chiar în marile romane de început, cum ar fi *Don Quijote* sau *Tom Jones* întîlnim un număr destul de mare de reflecţii critico-literare şi un comentariu susţinut asupra propriilor lor procedee. Îndoiala pe care o dezvăluie nu izvorăşte dintr-o sofisticare dusă pînă la extrem sau dintr-o luciditate critică exacerbată ci din simpla cutezanţă de a scrie un roman. Oare nu contravenea el uzanţelor morale? Prin ce se deosebea de speciile mai vechi ale naraţiunii pe care se întemeia atît de evident? În ce măsură putea spera să îmbrăţişeze realitatea? Sînt binecunoscute subterfugiile prin care atîtea romane ale secolului al XVIII-lea — cît şi alte forme înrudite de proză narativă — se agăţau am spune, cu înfrigurare, de modalităţile uzuale de realizare a verosimilului: dîndu-se drept însemnări de călătorie, colecţii de scrisori, autobiografii autentice, copii fidele ale unor vechi manuscrise sau chiar drept însăilări de fragmente disparate salvate din hîrtiile aruncate la coş, cum se întîmplă în romanul *Un om sensibil* de Henry Mackenzie. În acelaşi timp, ca formă eminamente tipografică, romanul profită din plin de posibilităţile oferite de tipar, aşa cum reiese din *Povestea unui poloboc* de Swift, cu constelaţia-i satirică de prefeţe, introduceri şi note de subsol, sau din giumbuşlucurile tipografice ale lui Sterne. Romanele de început au pentru noi şi un aer seducător de improvizaţie. În Dedicaţia şi Prologul părţii a doua din *Don Quijote*, Cervantes declara că reluase istorisirea deoarece un ticluitor de rînd publicase o urmare neautorizată a aventurilor lui Don Quijote. La rîndul său, Richardson a făcut adăugiri substanţiale la romanul *Pamela*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

pentru a satisface cererea publicului. Mai presus de toate, *Tristram Shandy* este un exemplu strălucit de roman în ipostaza sa de pură improvizaţie şi în acelaşi timp o naraţiune ce nu se desprinde nici o clipă de comentariul asupra propriei sale alcătuiri. În opera lui Cervantes ca şi în romanele secolului al XVIII-lea vocea auctorială şi prezenţa autorului sînt atît de firesc integrate în povestire, încît doar o critică puristă, lipsită de discernămînt, ar putea găsi ceva de obiectat. Pe măsură ce romanul evoluează de-a lungul secolului al XIX-lea el începe să capete mai multă încredere în sine şi să-şi acorde mai multă importanţă, construindu-şi totodată şi propria justificare formală. Autorul nu se mai oferă cititorului ca o prezenţă făţişă, precum Montaigne în eseurile sale, ci se reduce treptat la o voce, simplu comentator, intervenind din cînd în cînd în interstiţiile unei naraţiuni tot mai independente, pentru a se pronunţa sau a specula pe marginea acţiunii. Era inevitabil ca, odată cu apariţia unei forme deliberat dramatizate şi impersonale, să se şteargă definitiv şi această palidă umbră a autorului.

(...) Borges este un alt scriitor de primă mărime preocupat de examinarea iluziei romaneşti şi dezvăluirea ei prin accentuare. Multe din nuvelele sale prezintă o combinaţie de roman poliţist şi de investigaţie literară fictivă. În *Biblioteca Babel* universul este imaginat ca o bibliotecă uriaşă, poate chiar nemărginită, în care întreaga realitate e cuprinsă între scoarţele volumelor aşezate în rafturi. Am sugerat mai înainte că Pynchon s-a aflat sub înrîurirea lui Borges şi că această înrîurire poate fi regăsită şi la Barth, deşi, ca să fiu sincer, prefer biblioteca lui Borges cetăţii universitare închipuite de Barth ca model al realităţii. Într-o altă povestire a lui Borges intitulată *Pierre Menard, autorul lui Quijote*, un scriitor francez din secolul al XX-lea învaţă spaniola şi îşi asumă covîrşitoarea sarcină de a rescrie *Don Quijote* exact în cuvintele originalului. Această povestire nu este doar o naraţiune antrenantă, ci şi o cercetare critică remarcabilă asupra problemelor pe care le discut în lucrarea de faţă. Borges notează: « Textul lui Cervantes şi cel al lui Menard sînt din punct de vedere verbal identice, dar cel de al doilea este infinit mai bogat ». Borges dovedeşte că două pasaje identice capătă semnificaţii foarte diferite dacă socotim că unul a fost scris în secolul al XVII-lea iar celălalt în secolul XX.

Sfîrşitul povestirii sugerează că a citi cărţi celebre imaginîndu-ţi că ar aparţine unor alţi autori — fireşte improbabili — ar putea constitui o sursă nelimitată de satisfaţii literare. « A-l atribui lui Louis Férdinand Céline sau lui James Joyce *Imitacion de Cristo* nu reprezintă o suficientă transfigurare a acestor subtile injoncţiuni spirituale? » O ipoteză similară, poate mai puţin excesivă, explică amploarea luată de parodie şi pastişă, de imitaţie şi de comutarea neaşteptată a contextelor (asemănătoare celei folosite în tehnicile colajului), pe care o regăsim în toate formele artei secolului al XX-lea şi, nu numai în literatură. Într-o altă povestire de Borges, intitulată *Tlön, Uqbar Orbis Tertius*, cîteva articole misterioase aflate într-unul din volumele unei enciclopedii îl fac treptat pe autor să descopere un univers nou distinct şi autonom. (...)

O proză explorînd relaţiile dintre artă şi viaţă şi refuzînd să le accepte drept garantate într-un anume fel, este, fireşte, expusă criticii pentru exagerata ei concentrare asupra propriei sale alcătuiri şi, eventual, pentru dependenţa ei de aspectele minore ale vieţii, de asemeni pentru faptul că a luat naştere dintr-un sol de nesiguranţă patologică cu privire la realitate; în timp ce proza secolului al XVIII-lea s-a format pornind de la o anume reticenţă faţă de forma de pînă atunci a romanului. Desigur, nu doresc să elogiez acest tip de proză contemporană numai pentru noutatea ei; consider, doar, că ea poate oferi nişte posibile direcţii pentru a ieşi din impasul în care se află romanul.

În româneşte de ALINA CLEJ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Din laboratorul
romanului
românesc

Din
laboratorul
romanului
românesc

Din laboratorul romanului
românesc

Din
laboratorul
romanului
românesc

DIN LABORATORUL ROMANULUI ROMÂNESC

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGEN BARBU

Despre roman în zig-zag

Primul mare roman al omenirii este Biblia. *Dacă cineva vrea să devină un Camil Petrescu, după ce-l citește pe acesta, să treacă la* Vechiul Testament. *În roman nu s-a ivit nimic nou de la* Satyricon*-ul lui Petroniu și* Măgarul de aur *al lui Apuleius pînă la un* Veac de singurătate *al lui Márquez.* Odiseea *și* Iliada *sînt* Nimic nou pe frontul de vest *ale antichității, iar* Republica *lui Platon poate să fie echivalentă cu, să zicem, un roman de Ehrenburg, dacă e să raportăm la romanul politic.* Istoriile *lui Herodot, ale lui Tacitus sau Titus Livius povestesc fapte de război ca Norman Mailer.* Daphnis și Chloe *de Longos este un* Love-Story *al antichității. Episodul porcului în care se găsesc cirnați gata făcuți din* Ospățul lui Trimalhion *amintește clar pe Rabelais. Cînd Platon face referințe la Atlantida, el ne trimite la* Orașele scufundate *ale lui Aderca. În romanele medievale despre Alexandru cel Mare se găsesc tot atîtea hiperbole și utopie, tot atîta fabulos și fantastic ca-n Márquez. Eroii Troiei s-au transformat mai tîrziu în Feți-frumoși în basmele populare, și inamicii lor, în zmei. Mitologia este un mare roman galant care poate fi reîntîlnit în* Romanul Rozei *francez. Extraordinara nuvelă a lui Suetoniu despre Nero poate fi comparată cu orice povestire modernă despre Hitler sau despre alți dictatori mai moderni pe care-i cunoaștem cu toții. Halimalele orientale sunt și ele splendide desfășurări epice comparabile cu* Misterele Parisului *sau ale* Londrei. *Nuvelele picarești spaniole ajung în versiuni rusești la Gorki și, mai încoace, la Pasolini sau Bellow trecînd prin* Don Quijote *care mi se pare cel mai mare roman picaresc. Picarești sunt și Céline și Malaparte, Chandler și Chase, autori de romane polițiste. Panait Istrati încape și el aici foarte bine ca și Roger Vaillant. Romanul naturalist al lui Zola este imitat în zilele noastre de Marian Popa și Augustin Buzura, prin absența ostentativă a faptului semnificativ și prin contabilizarea actelor vieții. Dar să vedem ce se întîmpla în romanul antic? Într-o interesantă cercetare în acest domeniu a lui Eugen Cizek, se puncteazǎ statistic motivațiile fundamentale ale acestor romane, tematica, tipurile de civilizație reconstituite, esența intrigii, perso-*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

najele, narația și procedeele compoziționale. Tema principală este dragostea, cadrul este oriental-persan și helenistic. Teme dezvoltate: călătorii pe mare, naufragii, răpiri, gelozii, morți false, suspens-uri cinematografice sub formă de recunoașteri neașteptate, coincidențe şi răsturnări spectaculoase; esența intrigii sunt aventurile. Personajele sunt bune și malefice, plasate în situații melodramatice. Narația e obiectivă, realizată în sertare, pe paliere diferite, prin flash-back-uri cinematografice, introduse în narația principală. Aceste romane conțin descrieri, dialoguri, monologuri, procese fictive, discursuri. Iată și situația principalelor romane erotice grecești, alcătuită după aceeași metodă: nu apare aici cadrul greco-roman, dar există călătorii pe mare, răpiri, gelozii, morți, sinucideri. Mișcările psihice nu sunt profunde. În afara descripțiilor de natură apar descripții de opere de artă, monologuri, procese fictive (citește onirice), scrisori. În sfîrșit, în Apuleius, același autor găsește căutarea unui stil de viață ca motivație fundamentală, epicureism plus platonism isiac ca infrastructură filosofică; tipul de civilizație este cel roman sau greco-roman. Tema: călătorii, gelozii; apar primii picaro, tîlharii sau pirații. Personajele au ghinion sau sunt norocoase (tema destinului). Narația are loc la persoana întîi. Se ivește și un real împletit cu fantasticul. Iată și primele tonuri de ironie sub formă de substrat comic, de unde o rețea de parodii. Limba are o pluralitate de stiluri. Autorul, pe bună dreptate, în concluziile sale, afirmă că Tacitus i-a prefigurat pe Balzac și Dostoievski. Sunt semnalate romanele medievale în versuri care-l anunță pe Dante. Alexandru devine un rege-cavaler. Istoria lui Apollonius, rege al Tirului, este reinventată în secolul al XII-lea; într-un poem din secolul XIII apare un ecou al Măgarului de aur sub forma unui poem intitulat Asinarius. Tasso, Shakespeare, Calderon, Thomas Hardy, se inspiră din literatura medievală și antică; Rabelais, Racine, de asemenea; Pastor Fido a lui Guarini e inspirat de Heliodor. În Pericles al lui Shakespeare, găsim ecouri din Apollonius, rege al Tirului, Rabelais îl folosește pe Lucian de Samosata, Boccaccio are și el împrumuturi, George Moore scrie romane pastorale sub influența lui Longos ca și Bernardin de Saint Pierre. Decameroanele, Heptameroanele, furnizează autorilor marfă din belșug. Corneille, Molière, La Fontoine, se înfruptă, de asemenea, din primele produse literare omenești în materie de teatru, roman și nuvelă. Dimitrie Cantemir mărturisește că a folosit modelele romanești grecești. Romanul baroc începe cu Heliodor și se termină cu Márquez. Kafka poate fi găsit în mici povestiri chinezești, vechi de patru mii de ani. André Malraux mișcă în Tacitus. Cineva făcea diferența între romanul latin și cel grec, stabilind niște apropieri și diferențe. Romanul latin ar fi avut o infrastructură filosofică, pe cînd romanul grec ar fi fost de stilul behaviorist, în genul Steinbeck; latinii căutau stilul de viață, grecii dragostea și jocul destinului. Romanul latin l-ar fi anticipat pe Thomas Mann din Doctor Faustus prin arhitectură și complicație arheologică; romanul grecesc ar fi fost popular; romanul latin — pur; romanul grec — arhaizant, oriental; romanul latin — rece, jurnalistic, în stilul Camil Petrescu. În romanul grec se simt influențe asiatice, babiloniene, feniciene, egiptene și se pot face chiar trimiteri mai îndepărtate. În Apuleius pot fi găsite ecouri ale Academiei platoniciene. În Apuleius, Cizek mai găsește un

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

romancier antiretoric în Petroniu, susținînd că Măgarul de aur ar fi un roman de aventuri, picaresc adică, deși el pare mai degrabă simbolico-misterio-filosofic. Modelul ar fi Metamorfozele lui Lucius din Patrai și din Pseudo Lucian. Măgarul de aur mai poate fi asemuit cu Don Quijote în materie de fantastic. Întorcîndu-ne la Satyricon-ul de care am mai pomenit, putem semnala calambururile pe care mai tîrziu le vom găsi în ultimele romane franțuzești. În Petroniu poate fi găsită erudiția în materie de artă plastică, a lui Malraux, să zicem, cînd este descrisă locuința lui Trimalhio. Femeile aceluiași autor trimit la Molière. Encolpius e un precursor al lui Huk Finn, adică un erou picaresc. Satyricon-ul este un roman cu cheie, dacă vreți, cu trimiteri la faptele petrecute la curtea lui Nero, procedeu care a fost împrumutat de autori moderni în nenumărate cazuri.

Dar să ne oprim aici și să încercăm să facem o clasificare proprie a ideilor principale de care pot fi legați unii romancieri: Timpul formează obsesia lui Márquez și a lui Proust; Locul și Istoria sunt tărîmurile de campare ale lui Faulkner și Tolstoi; Imperiul neguros al Sufletului este peștera în care cercetează Dostoievski și, dacă am putea considera piesele lui Shakespeare și altceva decît ceea ce sunt, și ale lui Shakespeare! Absurdul existenței, exprimat prin fantastic îl găsim la Kafka; picaresc este și Cervantes și Fănuș Neagu; Epicul pur se găsește la Victor Hugo, Walter Scott și Al. Dumas. Psihanaliza, la Proust și Stefan Zweig; Erudiția la Thomas Mann și Borges; Sadismul la inventatorul acestui cuvînt și la Quincey, Cinismul și Ironia la Gide; Aventura i-a obsedat pe Hemingway, Malraux și Remarque; Romanul liric este practicat de Radu Tudoran, Mihail Sebastian și Segal. Obsesia ideii este cadrul lui Camil Petrescu; Statistica obiectelor, al lui Cezar Petrescu; Socialul îl urmărește pe Rebreanu; iar Magia este locul predilect la Mircea Eliade și Gib Mihăescu; Melville și Conrad se întîlnesc în spațiul Aventurii, pentru primul fiind valabilă și simbolistica. Joyce se întîlnește cu Durell și cu Thomas Mann. În materie de absurd poate avea loc o apropiere între Joyce și Kafka; Defoe, Melville, Cervantes fac parte din aceeași grupă de cercetași. Proust, ca și beatnicii americani sunt din familia lui Cehov; Zola se înrudește cu Rebreanu; eroii neorealismului italian sunt urmașii picaroului. Oblomov sau Suflete moarte conțin tot atît alexandrinism (la alt mod) cît Quartetul lui Durrell.

Temele principale ale romanului au rămas de-a lungul timpului aceleași: nașterea, foamea, dragostea, moartea, înavuțirea, visul, singurătatea, sexul. În jurul acestor teme eterne numai abordarea diferă, după cum trebuie semnalată tendința de distrugere a romanului întreprinsă de Noul roman unde se ajunge pînă la absența eroului. Gide e precursorul, iar Segal primul care resuscită clasicismul romanului prin reinventarea poveștii banale de dragoste. Toate aceste zbateri și căutări sunt fenomene ale plictisului născut de repetarea procedeelor și a destinelor. Salammbó l-a inspirat pe Durrell, Balzac a făcut purici epici într-un număr infinit, Dostoievski este confirmat de epoca noastră, născînd monștri uriași, proliferînd îngrozitor și ajungîndu-se la un foiletonism care a întrecut de mult romanul lui Féval.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aş mai semnala romane care strică gustul: Familia Thibault, *romanele lui Zola, ale lui Barbusse, Roger Martin du Gard, ale lui Alain Robbe-Grillet, Simonei de Beauvoir şi ale lui Nathalie Sarraute. Un roman îngrozitor mi se pare ciclul* SUA *al lui Dos Passos; discutabil este Joyce, cu* Ulysses *al său, în care unii văd o capodoperă şi care mie mi se pare numai un produs psihanalitic. Barbey d'Aurevilly practică o proză fantastică de cea mai bună calitate, ca şi Chesterton, Lewis Carroll, Wells şi Alain Fournier. Huxley, un romancier care ar fi putut să fie foarte interesant, pare din ce în ce mai mult, odată cu trecerea timpului, numai un statistician de idei şi lucruri.* Deşertul tătarilor *al lui Buzzati,* Malul Sirtelor *de Julien Gracq anunţă frumoase alegorii şi mitul singurătăţii;* Falezele de marmură *ale lui Jünger fac parte din aceeaşi familie. În general, se observă o nevoie de evadare în fantastic, povestirile erotice ale lui Lawrence şi Miller sau romanele atroce despre război plictisind publicul în cele din urmă. Un autor interesant e Giono, un prozator care îmbină naturalismul cu o stranie poezie agrestă; proza lui Edgar Poe mai dă încă delicii şi Beckett îi pune pe gînduri pe mulţi. Alejo Carpentier mi se pare un mare prozator pe cînd Moravia mă lasă rece, fiind un autor căznit. Plicticoşi sunt Jorge Amado şi Laxness. Un roman clasic pare a rămîne* Pe Donul liniştit *al lui Şolohov. Giovanni Verga trebue pus între marii romancieri, pe cînd lui Carlo Levi i se face o reclamă deşănţată fără a avea vreun motiv să-l considerăm important. Camus, care este un excelent eseist, mi se pare un romancier banal. Alţi mari prozatori: Caldwell (parţial), Hammett, Silone (parţial).*

Şi dacă este să rezumăm toate aceste consideraţii în zig-zag, trebuie să spunem că de la Dostoievski—Faulkner, Durrell şi Márquez sunt bornele principale în drumul spre progresul prozei. Un autor ca Thomas Mann, cu tot respectul pe care i-l purtăm, nu intră în această socoteală. De la Dafnis şi Chloe *pînă la* Un veac de singurătate *este un drum lung pe care numeroşi autori l-au parcurs cu greutate. Să vedem ce va urma!*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ŞTEFAN BĂNULESCU

În loc de profeţie asupra romanului

Citeva preziceri, nu mai vechi de zece ani, acreditaseră ideia că romancierului i s-au ingustat foarte mult cărările şi că n-ar mai avea altceva de făcut decît să iasă la drumul mare al ultimelor posibilităţi şi să aleagă între moartea romanului, romanul-rachetă şi romanul-computer de problematică umană. *Se prea poate ca în afară de astea, numite şanse majore, să fi mai fost şi altele numite şanse minore, dar cine să le mai fi luat în seamă, cînd esenţialul era atît de compromis?*

Azi se pare că pericolul celor trei posibilităţi de expiere s-a mai îndepărtat de destinul romancierului contemporan — destin destul de dificil şi fără proaspetele complicaţii amintite mai sus.

A fost o vreme — asta ceva mai îndepărtată — cind o mulţime de romane apăreau pe urmele bătătorite ale unui maestru-romancier sau altuia, producîndu-se în serie un fel de literatură născută din furturi afectuoase. Pentru că, în definitiv, ce putea fi o astfel de literatură decît un rapt cu titlu de nobleţe, ascuns înapoia ipocriziei sentimentale a « respectului filial faţă de marile opere »? Timpurile moderne au împins tot mai mult aceste false blazoane literare spre periferia intelectuală a meseriei de literat, anomaliile existente luînd figură de ridicol extrem. Dar nu e de mirare să mai întîlneşti cîte un maestru de provincie sau de cartier — aplaudat de o clientelă înapoiată — care pentru a-şi da iluzia supravieţuirii se imită la nesfîrşit pe sine, lucru mai jalnic decît a-i imita pe alţii.

Azi, publicul cititor, consumator spiritual evoluat şi cu simţ critic acerb pe măsura acestui final agitat de secol, nu mai semnează niciunui maestru poliţe în alb pe durata unei vieţi întregi.

E foarte posibil ca în zilele noastre ideia de maestru să se fi deplasat puţin din zona autorilor de romane propriu zise, în zona teoriilor despre roman. Adică, pe prim plan n-ar mai fi autorii-maeştrii, ci maestra-teorie cutare sau cutare. Cum s-ar spune, o mulţime de învăţăcei tineri, vîrstnici şi bătrîni s-ar îmbulzi dezorientaţi să-şi asigure cît de cît o descendenţă literară şi mai curioasă decît prima, de data asta nu dintr-un tată-patron sau din mai mulţi, ci dintr-o abstracţiune sau alta. Să fie vorba de tendinţe supreme spre obţinerea unui fel de scriitor în stare pură?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nu numai mărturisirile de laborator sau părerile asupra romanului în genere, venite din partea unui autor notoriu, sînt de regulă suspectate ca fiind literatură, dar chiar și tăcerile autorului în chestiune. Iar tăcerile par mult mai atacabile decît mărturisirile care au, sau ar trebui să aibă, o armură bine pusă la punct. Deși, la drept vorbind, nu se cunosc cazuri fericite de romancieri care să nu fi fost înfrînți cînd au ieșit prea mult și prea subiectiv în cîmpul deschis al discuțiilor totale despre roman. Mai ales acum, în acest dramatic sfîrșit de secol, cînd știința bătăliilor riscă să atingă și în domeniul literar grozăvia perfecțiunii. În afară de asta, există o sete de spectacol pe care nimeni n-ar fi bănuit-o că-și poate găsi teren propice și pe planul abstracțiunilor estetice, socotite pînă nu de mult mai ferite de conflagrații scenice și regizorale de anvergură.

În multitudinea colocviilor literare care se consumă azi în lume și a coloniilor de parteneri colocviali atît de instruiți și atît de inteligenți, e greu să mai ai siguranța că emiți gînduri ce pot fi numite eminamente personale. Este explicabil de ce, spre deosebire de veacurile anterioare, secolul nostru folosește foarte multe citate — se mărturisea un romancier către un alt romancier. De pildă eu, am crezut pînă mai deunăzi că am descoperit o ideie îndrăzneață și am fost fericit că sînt în stare de așa ceva; dar m-am ferit repede să cred că ideia este a mea și bine am făcut, aparțin prin ființă și formație acestui secol savant care a făcut foarte relative originalitatea și unicatul. Mi-am zis, deci, pentru a mă liniști definitiv, că ideia cu pricina nu poate să-mi aparțină, deși îndrăzneață era și mă obsedase nopți în șir, înclinînd mai degrabă să cred că am citit-o sau am auzit-o undeva și că mi s-a impus ca o cauză personală. Ideia privea o observație despre destinul romanului actual. Uite că acum ideia nici nu mi se mai pare îndrăzneață, ci foarte la îndemînă. Spunea ideia în chestiune cam așa: Finalul de secol pe care-l trăim are foarte multe lucruri și evenimente incredibile, pe care romancierii, folosind vraja lor proprie numită ficțiune, au a le face credibile și verosimile pentru ca opera lor să fie și să rămînă cît de cît viabilă. *Ideia continua: incredibile lucruri au fost și pe vremea lui Dickens și a românului Nicolae Filimon și n-ar fi imposibil ca partea lor slabă în fața căreia nu puțini moderni strîmbă din nas să fi fost tocmai partea unde incredibilul n-a fost făcut îndeajuns de credibil. În mod sigur ideia nu-mi aparține, am citit-o sau am auzit-o undeva, personală nu poate fi decît febra reformulării, sau nici atît, poate numai numele lui Nicolae Filimon l-am introdus pentru a localiza și a face lucrurile mai familiare.*

În definitiv, cîte situații nemaipomenite nu trăim în momentele existenței noastre cele mai terne și mai de nesuferit? În cîte zile pașii nu ne-au sunat, fără măcar să fi știut, ca pașii amăgiți ai lui Menelau și de cîte ori vîntul și arșița pe care le-am socotit banale și arhi-cunoscute nu le-am petrecut și depășit, să ni se ierte îndrăzneala, asemeni lui Ulysse?

Sîntem mai bătrîni și mai vechi decît anticii, fie și numai pentru că știm, sau ar trebui să știm, mai cu limpezime și detașare decît ei, ce a fost înaintea lor, în timpul lor și după aceea, cum foarte posibil este să fim și uluitor de tineri, dacă, trecînd prin secolul prin care trecem, sîntem mai încrezători în viață și chiar în destinul romanului decît copiii noștri.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

copereau într-un fel de vid istoric, aureolat, ce asigura limpiditatea faptei, necesitatea și definitivul gestului. Acum, în romane, totul se distribuia fragmentar, bucuriile și tristeţile se administrau în strict regim de raţionalizare, adevărul fiind la început ascuns, pentru ca, descoperit sau confecționat cu abilitate în final, el să se înfățișeze nu ca un adevăr asemănător Adevărului, ci ca unul special, cu paternitate pe cît de certă, pe atît de îndoielnică: paternitatea autorului! Atît de vie a devenit goana după acel adevăr încropit, că el, adevărul, a început să nu mai captiveze, slujind doar ca pretext pentru căutări și peripeţii ocolite. Invenţia tehnică cea mai importantă a fost înregistrată: suspensul.

De timpuriu am înţeles că romanul e un produs al decepţiei. »

Mai departe, George Pelimon descoperă că între suspens și curiozitatea burghezului de-a ști în ce fel de lume trăiește și activează nu e o diferenţă notabilă. Romanul nu e altceva decît un ziar comentat și adnotat, desfăcînd viaţa în părţile ei componente, indicîndu-i articulaţiile, în vederea . . . Dar să-i urmărim demonstraţia:

« Cunoscîndu-și destul de superficial statura, mijloacele și idealurile, omul ce întorsese privirea dinspre Olimp spre alte priveliști, familiare, s-a considerat incapabil să reia aventura mitologiei și basmului, mulţumindu-se să se arunce într-o aventură deplorabilă: să împodobească și să consacre măruntul, cotidianul, particularul, cazul clinic, excepţia. Burghezul are nevoie de modele spre a reforma existenţa. Conferind semnificaţii nesemnificativului, lăbărţînd deşănţat naraţiunea pe sute și chiar mii de pagini, supunînd Timpul masacrului foarfecei, aureolînd detaliul și clipa, și-a închipuit că înţelege afundurile fiinţei. Explicarea comportamentului a devenit obsesivă. Prin succesive împrumuturi de metode și instrumente ale științelor în progres, romancierul a reușit să-și procure bisturiul. Bisturiul este unealta analizei, a criticii și (cum spune Ortega y Gasset) a comicului. De la Petroniu la Cervantes și de la Fielding la Zola, achiziţiile tuturor disciplinelor — geografie, medicină, psihologie, astronomie, sociologie, economie politică etc. — îngrămădirea lor, asezonarea faptelor cu adjective și interjecţii au consolidat caracterul de magazin universal al romanului.

Romanul este, nu mai încape nicio îndoială, un produs al viziunii burgheze asupra lumii, chiar dacă evoluţia socială a burgheziei se înscrie între alte coordonate istorice».

O mulţime de prejudecăţi și de paraziţi au deturnat romanul de la misiunea lui artistică — arată în continuare George Pelimon. Reconsiderarea genezei lui e elocventă. Cele mai multe din materialele din care se confecţionează un roman izbutit, în secolele XVII—XIX, sînt împrumutate din prăvălia și comptoarul burghezului: plictisul confortabil, ordinea și raţionalitatea, confesiunea și colportarea noutăţii provinciale, declaraţia à mi-voix a convingerilor, prefabricarea și ambalajul șic (marile evenimente și micile nerozii se bucură de aceeași discretă consideraţie), buna-cuviinţă, moderaţia, pudoarea, cordialitatea, respectul contractelor și al onoarei, viziunea compartimentală, distributivă și cazonă a lumii, eternizarea instituţiilor și ierarhiilor, învăţătura prin exemple, evaluarea cu cotul, ocaua și stînjenul se instalează suveran în roman, decretează incapacitatea autorului de-a atinge sinteza. Lumea—inventariată și asigurată—

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

poate să prospere, să dureze și să fie lăsată moștenire. Liberalismul burghez — prevăzător și răbdător — a statuat speciei o singură regulă: aceea de-a crește și a se extinde fără limite oriunde piața permite aceasta, cu respectul, solicitudinea și prevențiunea cuvenite onoratei clientele.

« Aceasta apare limpede și din dependența romanului de gustul zilei, afirmă undeva George Pelimon. Nicio specie literară nu e influențată mai evident de mișcările modei. În realitate, nu există un roman romantic, altul naturalist: aproape toate romanele adevărate sînt realiste și aparțin deceniului, anului sau chiar momentului cutare ... În complicata mașinărie a vieții moderne, individul nu mai are sentimentul că transformă lumea (cum făceau eroii epopeii), ci că i se supune, sau cel mult că i se opune. Goethe a decelat și a numit perfect această maladie. Ordinea lumii e dreaptă sau nedreaptă, n-o să schimbăm noi Firea; ne interesează cum se descurcă în ea eroul și, de aici, marea, neostoita curiozitate: cum trăiește eroul, cum își mîntuie existența, cum sfîrșește? Mai ales: cum sfîrșește. O capodoperă ca Bouvard et Pécuchet trece în ochii multora drept un eșec, din pricină că autorul n-a apucat să-și conducă eroii la pierzanie. Temător și de umbra lui, cititorul de roman, participant îndrăzneț, sau complice la crime, delațiuni, măsluiri, compromisuri, se teme în realitate de adevăr, bine, frumos, prefăcîndu-se minunat că le servește. Moartea îl înspăimîntă peste fire, romanul e o școală care îl învață, prin acumulări cazuistice enorme, prin acumulare derutantă, cum să ne nemurim. Complicarea îi creează iluzia sistematizării, reducției la esență. Uluitoarea carieră a romanului s-ar putea explica prin pretenția lui de a realiza, celulă cu celulă, sector cu sector, inventarul complet al tuturor situațiilor și obiectelor universului, al tuturor primejdiilor sale. Și s-ar putea închipui chiar alcătuirea, cu vremea, a unui repertoriu, un fel de carte de telefon tematică în stare să ne prevină și să ne ofere remedii pentru toate primejdiile, pentru fiecare în parte ...

Dar poate fi acceptată ca specie a artei o producție ce se perpetuează în deosebi pe sentimentul spaimei de moarte și, în fond, al spaimei de viață?

Romanul, dacă ne-am obișnuit cu el, dacă ne-a făcut să întrezărim unele adevăruri și, mai ales, dacă ne e limpede cum s-a născut și ce putea să fie, trebuie readus neîntîrziat în aria artei ».

George Pelimon, trăindu-și și scriindu-și romanul, compară specia cu o balastieră selectoare de informații, cu un pașaport pentru evadări confortabile, cu un medicament în stare să-i procure paradisuri artificiale prin calitatea lui de a drena setea omului modern pentru acțiune. E o satisfacere prin ricoșeu: a face toate cîte se pot face în lume, fără a te angaja, cu simpla acceptare a identificării cu eroul, este într-adevăr o soluție pentru astîmpărul nevoii de acțiune.

Scriindu-și altfel romanul, George Pelimon observă că specia, ca și norii, se dezvoltă din interior, după legi ascunse, ca produsele metamorfozei. Fiecare romancier își construiește plăsmuirea pe ruina uneia de dinaintea ei. Oricare roman este polemic, este o replică. De la Flaubert la Robbe-Grillet și de la Proust la Kafka și Virginia Woolf, toate încercările de recondiționare a romanului țin seama de originea și istoria lui. Filiația

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ionează terorist. Se pare că substanța noului roman se recunoaște tocmai în instabilitatea formulei, noutatea iscîndu-se mai curînd din ineditul expresiei decît din materia narațiunii. Anti-literatură nu e, ca urmare, spargerea formulei, necesară și obligatorie ci tocmai cantonarea într-una previzibilă, romanului înțepenit într-o schemă ce a făcut carieră.

« Născut asemenea oricărei confecții, evoluînd în ample serii, ca o industrie, romanul nu are altă cale de a cuprinde într-adevăr viața, realitatea, decît părăsind decis unghiul de vedere burghez, viziunea meșteșugărească, analitică, maniera îngust documentară, de gazetă scăpată de sub controlul paginatorului, orgoliul de a informa (citește: in-forma), pretenția de a dăscăli. Încărcătura de cazuri și obiecte, teza, modelul, insinuarea opiniilor ocazionale și multe alte resturi ale unui inventar moștenit, nu se mai potrivesc cu dorința spiritului modern de a cuprinde sintetic, în profunzime, spectacolul derutant altfel al realității de azi. Expresia artistică se încheagă numai după o cercetare filosofică adîncă a realității. Romanul modern poate învinge numai prin idei, mișcare, verb, lectură a esențelor, alegorie, sens final».

Tristețea lui George Pelimon intervine în momentul în care, încheindu-și paginile, meditațiile, constată 1) că în afara narației lui rămîn fapte și idei ce ar fi putut să conducă oriunde în altă parte, 2) că romanul nu poate fi altceva decît o parodie a unui alt roman, decăzut din moda lui și 3) că romanul scris de el a devenit, fără voia și știința sa, o altă rețetă de roman, ce urmează a fi distrusă îndată după încheierea ultimei pagini.

El știe prea bine că romanul suferă orice, în afară de impunerea unei conduite. « Romanul este specia cea mai liberă; singur autorul îi alcătuiește legile, după care restul e tăcere, împănată (dar cui îi este de folos ! ?) de o sumă de cuvinte mai mult sau mai puțin adevărate . . .»

Fotografii de GRIGORESCU ION ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GRIGORESCU ION

Cronică de interior

Păstrez fotografiile acestea într-un plic pe care e scris « social ». Dar nu pot fi atît de decis — aş putea spune că în ele e vorba şi de mine — trei, patru ore am vorbit, mîncat, fotografiat, am ieşit din conştiinţa gazdelor. Aparatul pus pe mese era ca o prăjitură, unit cu porţelanurile, gesticulam cu el şi, în camere atît de întunecate, unde nimeni nu crede că se poate fotografia, devine un simplu joc de monoclu, un tic. Se vede că şi eu stau mai mult lîngă masă, că sînt prea ataşat de eroii înrudirii, prea supus farmecului arhitecturii. Sînt prea prins pentru a categorisi fotografiile ca obiective, analitice . . . doar întrucît şi ele s-ar oferi mai bine, mai candide unor regîndiri socializante. (Sau că reportajul social ar conţine şi dragoste pentru sine, pentru oameni . . .)

Timpul cît stă diafragma deschisă — între o zecime şi o jumătate de secundă, e intervalul cel mai uman — ai timp să refuzi, să te mişti şi să ştergi imaginea, sau să binevoieşti să te arăţi; e timp să-ţi împlineşti un gest — e mai mult decît « clipa ». E timp ca un grup mare să se solidarizeze în priviri şi chiar să se abandoneze, să aibă o graţie a momentului.

Obiectivul vede bine « la un metru cincizeci », iar mai departe spre limitele camerei, lucrurile somnolează ca şi cum ar fi un stal coborît în întuneric, al spectatorilor. Cu lampa deasupra, dreptunghiul alb al feţei de masă e un spaţiu de schimbări (grandori, prăbuşiri — oh ! Să ne gîndim la fotografiile lui Erich Salomon în nopţile conferinţelor, cînd Briand spunea : « Unde e dr. Salomon ? Dacă nu vine el, o să spună lumea că întîlnirea noastră nu e importantă ! Cine ştie, în acele pauze — timpul scurtului declic « ţac » — cîte schimbări nu se petrec): e spaţiul de schimbări, totodată, al unei procesiuni furnicăreşti, de pagode de bucate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

CORECTURA
LIDA IGIROŞIANU

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREŞTI

Lei 10

43 804

Tiparul executat la I. P. «ARTA GRAFICĂ»

@Asociația Ziariștilor Independenți din România